

արեւը կը դռնէ, կը զովացնեն եւ կ'ըզուտ ամառնային կէսօրէն վերջը կը դառնայ հովասուն ընթացք մը: Յունիսէն սկսեալ մենք արդէն զով տեղերը կը փնտռենք եւ պարտէզներու ամէն մէկ ստուեր իր համը ունի ճամբուն վրայ: Մուտքի դարպասին կամար մը կայ, ուր «Պագի-նո» բառը կը կենայ, կարմիր՝ կապոյտի վրայ, քովը՝ երկու յոգնած, լիբանանեան դրօշակներ՝ իրենց անխուսափելի մայրիով: Ի՞նչ էր իմաստը բառին՝ ծով դացող մանուկն համար, որ կը մնայ սպարաւմ քաջողութեանը մէջ մուկ, ամ-րափակօրէն զոյգ թուող, արդիւրեւած տեղին, որ բուսային ցանկապատն ու խիտ բուսականութիւնը վայրին կը յորինեն իրեն խորհրդաւոր միջոց: Ե՞րբ, ո՞վ ըսեմ էր որ հոս եկող այրերը, մանաւանդ կիները կը կոչուէին «արթիւտներ», ուր կը խտանային պարտէզին անմատչելի մօտիկութիւնը, հոն հեռուէ հեռու դու-շակուող, դուռնաւոր լամբերով զարդա-րուն փայտէ կառուցուածքը՝ որ բեմն ըլ-լալու էր, մանաւանդ ամբմնի, հեշտան-քի ու վայելքի շատ տարտամ բայց ան-սխալ կուսումնասիր: Սեռային միջոցը ո՞չ միայն անգոյ բան մը չէ մանուկին հա-մար, ինչպէս որ կը կարծեն մոռացկոտ չափահասները, այլ հոն է որ կ'աճին ա-նոր մարմինն ու երեւակայութիւնը, եթէ ըսէր է չուրջին: Թող մեծերը հսկեն որ-քան որ ուղեն, մանուկը գիտէ պար-տէզին շուքերուն ընդնմարտող խոփե-ները, որոնք անուն չունին իրեն համար բայց կան, քանի որ ան կը փորձէ թա-փանցել կանաչ ցանկէն անդին աճող միւս աշխարհը: Արթիւտը կապ չունի ար-ւեստին հետ, չէ ալ ունեցած երբեք ին-ծի համար, տարիներով, երբ Տօրայի դա-ղինձն գերազանցուեցաւ Զէյթունիէի աշ-լապէս բարդ թաղամասով: Թերեւս ալ ա-ռաջինին յետին ժամանակներու ամայու-թիւնը արդիւնք էր երկրորդի աճումին, երբ քաղաքի դէմ, դիւրեւային կենսքը, որ մեղի համար դարձեալ չունէր կամ նման էր հեռաւոր Ամերիկայի մը, կը փոխադրուէր մայրաքաղաքին մէկ կող-մէն միւսը: Վայելքի տունները երբեմն այնքան արագ տեղ կը փոխեն, խաղա-տեսակներն ու պարի, երբի ոճերն ու ճա-շակները այնքան շատ կը նորոգան, որքան հաճոյքը, իրաւական գետնի վրայ, կ'ար-տաքուր կեցութեան միջոցէն: Արտաք-նապէս մշտուած բարոյականի պահակ՝ կրօնապետներն, սակայն ընդհանրապէս յաւելեալ շահեր ապահովելու աշխատէ-սօցաւար մտադրութեամբ՝ ոստիկանու-թիւնը «կը կոխէ», իրեն թէ անակնկալ կերպով, այդ կիսովի արտօնուած վայ-րերէն ներս, որոնք դատարկ կ'ըլլան պատահամբ, կը ձերբակալէ դռնապա-նը: Եարթութ մը վերջ՝ քանի մը փողոց անդին, ուրիշ տեղ, նոյն կամ նման խա-ղասրահ մը, պարասրահ մը կը բացուի: Հաճոյքը մշտապէս ներկայ է, անոր հը-րապոյրը կը յորինէ լարերի թիւս մը անմատչելի՝ անոնց որ կը կոչուին «տու-նի տղաք» եւ որոնց փառքը կը հիւսուի աղջիկներու ժամուն: Խաղարաններն ու կեդրոնական բողոքանքն դուրս տարած-ող պոռնկատունները այնքան բազմազան են որքան կարճատեւ եւ կը թուին դո-յութիւն չունենալ, բացի անոնց համար՝ գլխաւորապէս ամուսիններու դասակարգ մը, որոնք ամէն շաբաթավերջ՝ յոյն, եգիպտացի, իտալացի անորդ կիները կը հալածեն: շաբաթօրեայ այդ փախուստը բարոյականէն արտօնուած է, պայմա-նաւ որ մնայ սահմանուած ժամերու պա-րունակին մէջ:

Տօրան հաւանաբար հնարանական վայր մըն էր արդէն, իր անկման վերջին փու-լին՝ երբ մայրիկը կ'որոշէ մեզ «Տօրա տանի»։ Նախորդ օրը՝ երբ շաբաթուան մը կարծանքը տարած՝ յանձնէր է «վարպե-տին», երբ կարի մեքենան՝ մարդէլէ, իւ-ղելէ վերջ, գոցեր է, հաղի պահ մը դը-տեր է շնչելու, մենք կ'աղաչենք որ ծով տանի՝ իր երկար «օֆ»ը, առաջին մեր-ժումը, կը պարտադրէ որ թախանձեմք, լալու պէս պահանջենք, որպէսզի մայրի-կը ընկերուհի մը փնտռէ այդ պտոյտին համար՝ մինակը երթալ չըլլար, ինչ կ'ըսէ լաւմ-աշխարհը, կարծես պապա չունին, ատանկ քանի մը կնիկով պտոյ-տը լաւ կ'ըլլայ, կէսօրէ ետքուան արեւը դօրաւոր չըլլար, չենք այրիւր, յետոյ Սե-րաստացի Մարիամը ինք ալ ուղիւ է ծով մը երթալ, չի լողար, բայց բոլորի քա-լելէն ճաթած իր կրօնկները ատանկ ա-ւազներուն մէջ խրէ թող, թէեւ տղան Մարտիրոսը մինակ պիտի ձգէ տունը՝ կ'առնէ ծրարի պէս բան մը թեւին տակ, իսկ մենք լողադղեստի դեր կատարող վարտիք մը, շապիկ մը, անձեռոց մը, կ'իջնենք ձորակ:

Այդ տեղէն կը սկսի խակական ծէսը, քանի որ մայրիկը, պէտք է քանի մը քայլ անգամ մը, ձորակի արտէն դէպի աջ, բլուրի կողմէն բարձրացած տուններու տե-

րանցը բարեւեր տալ։ Նախ՝ Ենովքնց մեծ-մօր, որ ցած արժողակի մը վրայ նստած կը դիտէ դաշտին անցնող մեր խումբը բայց մշտապէս կը սեւեռէ Տա-րօն աշխարհը, Մուշի տան թոնիրը եւ մարտական տղոց բուրդէ գուլպաներ կը հիւսէ։ Երկրի իշխաններն որ լուսաքի պարաններուն ետեւէն «նորէն ո՛ւր» մը կ'արձակէ եւ կը զննէ մեր հա-գուտները, նորէն ո՛ր մէկը նոր բան հա-գեր է աս Հոռոփի չոճուկներէն։ Եւ ինչ վարձ անուն չունեցող ընտանիք մըն է, արտին է՛ն ծայրը ապաստանած, թաղի սահմանին վրայ գրեթէ, որ կ'աթոլիկ՝ իր գաւազները կը դրէ Պատրիարքարանին դպրոցը եւ այդ «պատրիարքան համար» բոլորով մը նման առանձնացուած է թա-ղէն։ Մայրիկը, հակասական, պիտի ա-նոնց վարդուկին «հատէ եկէ՛ք» պոռայ։ Անոնց քովն է «կրակապաշտ», փաթթո-ցաւոր Ամմոյին տունը, մարդէլէ ակերանի մը-նացողը մը, որուն թաղը կը վերագրէ դաղտնադէտի, դուշակի, աստիքներուն մէջ կարգացողի բարդ ու խրթին գեր մը, մա՛նաւանդ որ մարդուկը՝ չլուսացուէլէն հոտող, երբեք չի չփուր թաղեցիին հետ, ո՛չ կ'անէ ո՛չ կու տայ, կարծես թաղուած ըլլար փարաւորի մը պէս բա-ղելի ու թթեմի չուքերուն։ Դեռ քան մայրիկը պէտք է բարեւէ Գեղա-մին Արուսեակը։ չի համակիր անոր, մենք ալ չենք սիրեր նախ անոր կիրակի օր իսկ բայց եղող խանութին, այդքան ազահութեան չենք հանդուրժեր, հենց պիտի տանի որ մայրիկը վերջին տղա-րերէն՝ ամուլ՝ Արուսեակ լուր է դրկեր եղեր դայեակին բերնով, որպէսզի «ատ փեցերող չոճուկը, նոր ծնածը» մայրի-կը տայ իրեն, իրենք կ'որդեգրեն, մալ-մուլը ունի, եկողը շաքար տառտ, իսկ մայրիկը՝ անօթի չենք դեռ, ատ ալ կը մեծցնեմ կ'ըսէ, ճիշդ այն պահուն՝ երբ հայրիկը երկրորդ միջնորդ Տէր Յու-սիկը դռնէն կը վանտէ, իր թրքերէն հայ-հոյանքներուն տարափը կու տալով ան-սպասելի քաղաքավարութեամբ։ Հակա-նակ այս անխափ՝ դէպքին՝ երբ կ'անց-նինք խանութին առեւէն՝ մայրիկը Ա-րուսեակին կապոյտ, պղտոր «աչքը» չե-զօքացնելու գիտումով՝ կը բարեւէ, «Գե-ղամը ինչպէ՞ս է» կ'աւելցնէ, աղէտ մը գիմակարած ըլլալու յանդիմութեամբ, մինչ մենք դժուար լեւնա՛նցքը անցած ենք, ձորակի բերանն ենք, երկաթուղիէն քայլ մը ասդին, թաղի սահմանին։

Երկաթուղին պարապ է հարկաւ, բայց Մարիամ հեռուէն կը դուրջանէ՝ չանց-նիք, արդէն ինք երազի մէջ միշտ հոն-կէ անցած ատեն դանդաղ շոգեկառքի մը կը հանդիպի, որ տաք ջուր կը թափէ վրան, ինք կ'արթնայ, չի գիտեր ի՞նչ ըսել է ասիկա, կ'ամչնայ երթալ Անթի-քային դուռը զարնել ատանկ խնթ երա-զի մը համար։ ասիկա կը պահէ սուրճի յետ-միջօրէի նիստին։ Երկաթուղիէն ան-դին՝ վայրի թաղը օտարութիւն է մեղի համար, հոն են մեր վարիները, կար-միրները, պատուհաններու ետին կը կարծենք կը լրտեսեն մեր անցքը, աչք յոնք ընկու են իրարու։ Հոն է չէ՞, պատշաճաւ, Մայրենի Պաճըն, ան՝ որ բողոքական ժողովարանի վերածած է տունը բայց չի խնդր՝ վերէն խօսքի բռնուիլ մայրիկին հետ, անոր յիշեցնել նորէն, քանիեւրդը անգամ ըլլալով որ ձեր «եղինջ», իր ձայնով «բարեբան» աղ-ջիկը գլխէ հաներ է իրենց եղբոր չեմ-դիտեր-ինչին խելօք ժանը, պատկուր են ատանց իր արտօնութեան, գետի՛նը անցնին։ Մայրենի Պաճը՝ որ բողոքակա-նութեան բոլոր տարբերակները վայելեց Ամերիկեան վիզա մը կողմէն համար, իր Պոթի՛նը ապաստանելէ առաջ՝ վեր-ջին անգամ մըն ալ Այնթապէն հոս բե-րած թրքերէն անէ՛ծքի շարան մը կը թա-փէ վար։ մենք մօտն ենք արդէն գետին, ասոր ամառնային դարձահոտութեան, որ կը տնտնայ հոս-հոն, ծով հասնելու փոխարէն կը լճանայ կամուրջին տակ։

Եւ կամուրջը երազն է, այսինքն՝ այն տեղը ուր քաղաքը կը լմնայ եւ ուրիշ կը սկսի տարաշխարհը։ Հոն, հանրակառքի գիծին կորագիծը թեւէ մը կը բարձրա-նայ եւ տնտնացող մեքենան իր թին - թին զանդիլ օրօրութեով կը խուժէ սինեմա-ներու, վաճառատներուն, թիթեղէ, ա-ղիւսէ տուններու աղմուկին մէջ։ Փայտէ նստարանէն՝ մայրիկը կը զննէ ձախի, քարալէն երկարի տուններուն ետին պահուրտող հիւղաւանի փողոցները, «նո-նից այրերէ» կ'ըսէ, լաւած ամիսներ վերջ ստուգելու մտադրութեամբ, «ժողովուր-դը նորէն մէջտեղը մնացեր է», մինչ Մարիամ՝ «ո՞վ որո» մը կը յարէ եւ հար-ցումը առեղծուածային կը մնայ, չենք գիտեր թէ ան «որո՞նք կողմէն է», ան որ Սերաստային մինչեւ հոս յաջողեր է եղեր քանի մը կարմիր օսկի բերել հետը, հող գներ է, ամուսինը թաղեր է, երեք տղաք մեծցուցեր է, այսինքն՝ նետեր է գործի ասպարէզ։ շաբաթականին կը բերեն ասիւր կը զննեն, խելօքի կը սպա-

սեն որ զիրենք կարգէ, կարգէ՛ պըտը։ Մայրիկը կը լռէ, կը նայի միշտ հանրա-կառքի բաց պատուհանէն ընդլայնուող տեսարանին որ սինեմա Արաքսէն մինչ-հե Պոլիսարպոս իրեն համար շատ ծա-նօթ է։ ատ տեղերէն, երբ նոր էկանք, էրկու քուր, առտու կանուխ կ'ըլլայինք կ'երթայինք գործի, ամէն կողմ զուպուն-լու մուպունլու մարդիկ էին ատ ատեն, հիմա ո՞ր, Աթինա էղանք կարծես, աս կնիկներուն բերաններուն նայէ, առեր ներկուեր են, աս փնթիները հագուել չի-տեն որ։ Իր դերձակուհի բծախնդիր աչ-քերը ամէն տեղ անձաշակութիւն կը տես-նեն անմիջապէս որ ելլենք թաղէն։ այն ատեն կը նշմարեմ որ իր ամառնային «սաթէնէ» հագուտներէն մէկը հագած է ան այսօր, ճերմակ, վրան ծաղիկնե-րով, մազերը որ երբեք չի կտրեր, փաթ-թեր է գլխուն վրայ, վեց չոճուկն վերջ մարդ իր արդուգարդի՞ն կը նայի որ։ Նը-ւաղագոյնի թաղուհի։ Կուշտին պայու-սակն է լեցուն ամառնային պտուղներով, չի՛շ մը ջուրով, առանց լողադղեստի, քա-նի որ ինք ծով չի մտնէր, Մարիամին պէս, անոր քով, ծածկոցի մը վրայ կը նստի, սրունքները կ'երկարէ տաք աւա-ղին վրայ, Տօրտօրին խրատներով իր ողմթիկմանքեր կը փորձէ բուժել, գլու-խը անձեռոցով մը կը պաշտպանէ արե-ւէն եւ ներքին արհամարհանքով մը դը-լանոցին ծոպերուն մէջէն կը դիտէ այն հագուադիւտ կնիկները որոնք սանկ եր-կար, վերէն վար միակտուր զգեստով մը ջուրը կը մտնեն, իրենց ծիծեռնեւ ծա-նութիւնը կը ծփծփացնեն ալիքներուն հետ, մենք մօտէն կը դիտենք ասիկա, բայց շատ ներքին այդ հաճոյքը կը ստուերտեն ու կը պահեն, երբեմն խնդ-րելով որ «անձեռոց նետեն»։ Մեր կիներ-ը ջուր չեն մտնէր ընդհանրապէս, կը-նոջ ազատագրումը կը սկսի ծովէն, եւ մայրիկը նորէն յանկարծ կը խօսի Փի-րէյի օրերէն երբ տասը տարու էր, այդ հանոցի չափափայտ տունէն՝ ուր սղմուեր էին ամբողջ տարի մը, Փիւրէ-յայի փողոցներուն մաքրութենէն, ան-չուշտ շատ յարաբերակուն, Յոյներու կե-րուխումէն, պարերէն ու երգերէն։ անոր այդ նախամուսնական կեանքը ծովափնե-այ քաղաքին մէջ իմ աչքերուն կը յորի-նէ մեր այս տեղերուն շատ նման երկիր մը, որ չկայ գրքերուն մէջ, որ Պարթէ-նոն է, որ Միլլին արձան է, այլ կիր-քի, օղիի, ծովափնեայ եղեւիւնի, փողո-ցային պոռնուրի, իրարու հետ կրու-ւրտող կնիկի, թաւերնայի բերնէն դեգե-րող երգի արեւելք մը։ Իր խօսքերուն մէջ՝ կարօտի չեւտ մը կը թափառի կամ զուգէ անխաղախութիւնը կան որ չենք հասկնար, առաջ, ատ միւս կողմ կ'եր-թայինք, նաւահանգիստին կողմը, դուք չկայիք դեռ, հարկաւ երբեք չի խօսի իր նաւահանգիստի թաղերը լեցնող պոռնիկ-ներու շարանէն, որոնք պղտոր դաշնու-թիւններուն ցանց մը կը նետեն քաղաքի այդ մասի վրայ, ուր սկսեր են բողոքիլ։ անոնց համարը բացակայ չէ թաղէն, քանի որ մեր սահմաններուն յունական դաղութի մնացորդներ կան տակաւին՝ ամփոփուած եկեղեցիին շուրջ, ուրիշ Բիւզանդիոնը կը շողարձակէ իր տիեզե-րական ժողովներով սահմանուած հաւա-տամբն ու ծէսը։

Այսօր կիրակի մըն է երբ մայրիկը մեզ մինակ դրեկը է ծովափ, մեծցեր ենք քիչ մը։ Հիմա կրնայ մտահոգուիլ, ատ տեղերը ինչպէ՞ս ձգեր է՝ երթանք։ դա-ցեր էինք, լողացեր, յոգներ, աղէն կըճ-ւեր էինք, լողադնացումը երկարեմ՝ ան-րնական չափով։ մեր ետին պարտէզին լոյսերը վատուեր էին։ անցեր էինք փո-շտ ճամբէն, լրտեսը՝ թուփերէն անդին բացուող միջոցը։ Եւ իրիկունը մէկ ան-գամէն փլեր էր մեր վրայ։ Հաղապար է-ինք անապարանքով, երբ տարտամ երա-ժշտութեան սկիզբ մը տարածուեր էր մոխրագոյնին մէջ միւրճուող խիճերուն, թուփերուն վրայ։ Ծովամերձ պատի պա-հակախտէն կը դիտէի բեմը որ լուսա-ւորուեր էր արդէն, սեղաններու շուրջ այրեր հաւաքուեր էին, մինչ զարդա-ւած, շաքարած կիներ, անխաղախ հա-գուտներով կը դեղեւէին հոս-հոն, մինչ-հե որ սկսաւ երգը, երգչուհի մըն էր որ կ'երգէր անհասկնալի յունական մը, ընկերակցութեամբ ուսի, թմբուկի, ջու-թակի եւ գործիքի մը՝ որ յետոյ պիտի գիտնայի՝ պաղլաման էր։ Վէտովտուն, հեւքով, քիչ մը թանձր ու արու ձայն մըն էր անորը, որ կը թափառէր արեւելեան երաժշտութեան յուրաններուն մէջ, պա-հելով սակայն կիւրքի հաստ դիժ մը։ Հի-մա կրնամ կոչել այդ դնու, փողոցայինի սահմաններուն հասնող երգի ոճը յոյն զէյլէքներու, որ տեսակ մը հասարակաց երգն էր միջերկրականաւ յունական դա-ղութիւններու եւ որը մայրիկին համար ուրիշ բան չէր եթէ ոչ պոռնիկային։ ինք ալ լսեր էր, կ'ըսէր, նման երգեր, երբ իմիրէն տարուեր էին Մեկալուպոլիս,

«Փիւրէյ» կ'ըսէ, բայց այնպէս որ արտա-բերուած ձայնաւորները կը կրկնեն յունա-րէնը որ սկսեմ է եղեր արդէն սորովիլ՝ «փստի՛, ներօ՛», եւ կը կրկնէ իր պարոմ-նութեան զարմանքը այդ երկրի կիներ-ուն հանդէպ բայց մանաւանդ կը բերեն մեզի իր կեանքին այն շերտը երբ աղջը-նակ էր, մօրը կուշտին, մայրը հիւանդա-պահուհի է եղեր, իրենց ատանկ պահեր է, հիւանդանոցէն առեր է թրջախոր, աստուած հողին լուսաւորէ, իրենք այդ ատեն սկսեր են գորդ գործել սորովիլ, որ բեռ չըլլան, ինք ալ ձայն ունէր, ինք ալ կրնար երգել, այդ կնիկներուն պէս, հայ մը կար արդէն անոնց մէջ։ ինք «զէյ-պէ՛քներու պատմութիւններ» զոյգ ըրեր էր, ո՞վ գիտէ լսեր է երգը որ կը թուի մոռնալ։ Այդ երգը, այսօր, կ'ըզններուն թաւերնաներուն մէջ կը կրկնուի դրօսա-չըջիկային առարկայի մը պէս։ Անոր փառքը կամ շուքը կը սաւառնէր Տօրա-յի պարտէզին մէջ, բանալով մեր ջիղե-րուն առեւ արդիւրեւած, բայց միշտ ի վերջոյ մատչելի աշխարհ մը կ'ըրէի, փայ-լի, գոյնի ու մարմնի։

Տարիներ երգչուհիին ձայնը մնաց այդպէս թաւալու մը ետին երգող, ճա-ռագայթող ինչպէս արեւ մը ցիխալու-րին մէջ, մինչեւ այն օրը երբ կ'ին մը մը-տաւ Զէյթունիէի վարսավիրանոցը։ Խա-նութը երկրորդ յարկ մըն է, որ շաբաթն ի բուն բաց է այդ թաղամասի յոյն, ե-գիպտացի, երբեմն թուրք երգչուհիներ-ուն, պարուհիներուն, տարփուհիներ-ուն, խաղաարանները յաճախող մարդոց սիրուհիներուն, այսինքն՝ ամբողջ դա-սակարգի մը՝ որ մեր թաղը, տարբերու-թիւններու հանդէպ ամբողջովին ան-տարբեր՝ կը գետնդէ պոռնկայինի կալ-ւածին մէջ։ Մայրիկը յստակ չի գիտեր այս պարագան երբ զիս իրեն աշկերտ հոն կը թոյլատրէ զրկել, տունէն էր-թայ, մարդ տեսնայ, գործ սորովիլ, մա-նաւանդ որ վարսավիրանոց կը յաճախեն նաեւ ինքնահաւան պիւթերով պաշտօնեա-ներ ու նախարարներ, իրենց ճաղատ դը-լուխներուն շուրջ մնացող, առհասարակ բոլոր տեսանելի մազերը ներկել տալու, յօնքերը ձեւաւորելու համար, անոնց ձեռքին բուրաւէտ Փիլլիի գլուխ մը կայ, յաւիթի զնդապետուած խուրձ մը, որոնց բոլոր անոնց շուրջ արուամոլ աղ-նուականի պարոյր մը կ'անդալտացնէ։ Ասոնք մեզի՛ աշխերտներուն կը տպաւո-րեն այնքան որքան ծանր է տրուած պախ-չիւք։ աս չարգիլեր որ պետական աւա-զանին հանդէպ մանրամէկեր յորինենք, մեր նախնատուութիւնը տանք աստուծոյ այն արարածներուն որոնք՝ փոթորիկէն կարծես պահ մը գերծած խեղանք, կէսօ-րէն ետք, անչափ, դէմքի մ'կաններու ամբողջ թոյլ յոյնութեամբ, վարսավի-րանոց կու գան աւելի շաղակրատելու քան շաքարուելու, որովհետեւ վարսավի-րանոցը այն քիչ տեղերէն մին է ուր այս կարգի կիներ իրենց գիւղերը կ'ըլլան, աղատ՝ գիւղերը «պաշտպանող» արուսներու ճնշումէն։ Ե՞րբ ատոնցմէ՞ս այն կիներ, դժուար որոշելի տարիքով՝ որ մտաւ դռնէն ներս, ձեռքը տակաւին ապակիէ բաց դրան, «ժանո՛» մը ըսաւ, իրեն իր մէկ խորհրդաւորին կամ ազատարարին, փաւ բազմաթիւն բլաթիքին վրայ, դէմքը հակեց հայելին ուրիշ ծովի ծուէն մը կը ցուր, դապարէի կտրատ ցու-ցատախտակներով, քննեց սեւ մազերուն արդէն ձեւմեկող արմատները, ներկի պէտքը կար նորէն, կուպերուն եւ կու-պիւններուն փոթթուող մաշկը շփեց, չըթուէններուն շուրջ փակեղծուող երկու խորունկ խորշոմները ափով փորձեց պարզել, գիտեց ինքզինք, իր սեւ մթին, գրեթէ ասորեստանեան աչքերը, չեղեց նայուածքը՝ միշտ բացակայ թանոյի յոյնի, «Ո՛ր է» յարեց, քոնթրաթոյի բարակնալ ուղող ձայնով մը որ կրնայ տեւականապէս մնալ իր բարձրութեան վրայ, նոյն կարեկցութիւնը, նոյն սէ-րը, նոյն կիրքը թեւադրել։ Կիւր թանձր սուրճ մը ապապրեց, որ խմեց ծխախո-տի կապոյտ բուրմունք մը փոխելով մի-ջոցին մէջ։ Երբ մազերը քակուեցան ներ-կուելու համար, հոսող ջուրին, ծովուն ու տարտամ երաժշտութեան մը տեւող խորքին վրայ՝ տեսայ, ճանչցայ դէմք, այն, արարեցին քանի մը բառ ծածմող յոյն երգչուհին -նախկինը, ուրիշ մը, չեմ ուղած դիտնալ- եւ թուեցաւ՝ Տօրայի գիւղէն էր, որ յոգնած, գլուխի մը մէջ ամփոփուած, կը տարածէր իր արտա-ժէտ ու նոճաւէտ հրապոյրը մարմնի ար-ւեստին։ Տօրա կ'ըսեմ հիմա անանուն երգչուհիի արուեստին՝ որուն լրբենի, վաւաչուտ ու փողոցային արեւախոյու-թիւնը լուսութեան կը մատնէ մայրիկին ու մեր թաղին բարեպաշտ շաբաթապահնե-րը՝ երգ երգոցի ընթերցումը նախնա-րող, բայց որ միայն չընուած երեսն է վերին ստեղծունին։

Fonds A.R.A.M

DÉSORDRE AU JEU DE PAUME :

ANATOMIE
DE L'HOMME CONTEMPORAIN

նակ»ին մասին, ինքը՝ հեղինակը: Ծա-
նօթութիւնը կը վերջանայ հետեւեալ ձե-
ւով՝ «Այս կ'ընեմ՝ յիշեցնելու համար
ընթերցողին որ այս պատմութիւնը պատ-
մող-զրոյր կ'երեւի թէ՛ աւելի յոռաջա-
ցած է իր դարգացման մէջ (քան թէ հե-
ղինակը)»: Զանց կ'առնեմ հոս այս դժ-
ւար հասկնալի տողերուն մեկնաբանու-
թիւնը:

«Art is the only true history» (էջ 60),
արուեստը միակ իսկական պատմու-
թիւնն է: Ինչո՞ւ: Որովհետեւ պատմու-
թիւնը կը զբաղի պատահածով, պատա-
հարներով, կը հիմնուի յիշատակներուն
եւ յիշողութեան վրայ: Բայց Աղէտը չէ
պատահած, պատահարներու իմաստով:
Չէ պատահած, քանի որ անկարելի է
Աղէտին յիշողութիւնը, որ պիտի նշանա-
կէր Յիշողութեան յիշողութիւնը, մինչ-
դեռ՝ ա՛յն է որ քայքայուած է Աղէտին
մէջ՝ Յիշողութիւնը, պատմութիւնը՝ զրե-
ւու հնարաւորութիւնը: Ո՛վ թէ՛ դէպք ու-
րիշներու կարգին, այլ՝ զլիարարուած
Դէպք: Ո՞վ պիտի լսուի այս Դէպքին
մասին, ո՞ր պատմութիւնը, ո՞ր պատ-
մագէտը: Պատմութիւնը կը զբաղի յայտ-
նուող կերպարներով ու անոնց անհետա-
ցումով, ոչ թէ կերպարները (եւ ուրեմն
պատմութիւնը) կարելի դարձնող «փայ-
լակ»ով:

Voyages-ի վերջաւորութեան (տղու մը
սարսափը, ամօթը, սէրը՝ անդամալոյժ-
հօրը նկատմամբ), որդիին աղիողորմ հի-
շը կայ՝ «Ես հաշմանդամ պիտի չըլլամ,
պապա՛» (8): Ու շատոնց մեռած ու թաղ-
ւած հայրը, որուն կ'ուզուի այս՝ հիշը,
կոչը, կանչը (կարծես բուռէ՛ր ազատէ՛
ղիս, հայր, քու հաշմանդամութենէդ),
դաժան հանդարտութեամբ մը ու համբե-
րութեամբ մը կը պատասխանէ իր տը-
ղուն: Կ'ըսէ՝ «Բայց տղաս, երբեք չեմ
ուզած որ հաշմանդամ ըլլաս: Ի՞նչ բան
քեզի աղպէս խորհիլ կու տայ» (9): Ուր
անսպասելի ուժով մը, եւ սքանչելի կեր-
պով՝ կը կրկնուի որոշումիական «կը
քանդէր զիս»ը, հօրը անընկճելի կամքը
տղան իր աւերին մասնակից դարձնե-
լու, եւ տղուն յօժարակամ մուտքը՝ հօրը
կամքին մէջ: Կը կրկնուի Քաֆքային նա-
մակը, հօրը ուղղուած (10), ուր Քաֆ-
քան հօր բերնին մէջ կը դնէ իրեն՝ տը-
ղո՛ւն ուղղուած չքմեղացնող խօսքերը՝
«կ'ուզես փառանք մէկ՝ որ անմեղ ես,
երկրորդ՝ որ ես յանցաւոր եմ, եւ եր-
րորդ՝ որ անձնագոյնութեամբ պատրաստ
ես դուն... ո՛չ միայն ներելու ինձի, այլ
դուն եւս փառանքու եւ հաւատարու, պէտք
է ըսել՝ ի հեճուիս ճշմարտութեան, որ
ես ալ խորքին մէջ մեղաւոր չեմ»:

Յստակ է, ամերիկահայ դրականու-
թեան մէջ, «ընտանեկան» վէպի հոսան-
քի մը գոյութիւնը, որ զրեթէ ամբողջո-
վին բացակայ է օրինակ՝ Ֆրանսալեզու
հայ գրողներու գործերուն մէջ: Փ. Նա-
ճարեան այդ հոսանքին լաւագոյն ներ-
կայացուցիչն է: Բայց Սփիւռքահայ գը-
րականութեան մէջ՝ Զարեհ Որբունի եւ
Հրաչ Զարդարեան 1930-ին արդէն իսկ
կը զարգացնէին «ընտանեկան» վէպը:
Հետաքրքրական է դիտել սերունդներու,
լեզուներու եւ ցամաքամասերու միջեւ
այս ոստումները, այս անհրաժեշտ յա-
պաղումները նաեւ (ամբողջ սերունդի
մը ժամանակամիջոցը), որպէսզի «որ-
դիւին ձայնը յանկարծ բարձրանայ, ու
լսելի դարձնէ իր անհուն եղբրականու-
թիւնը, իր խանդաղատանը, իր վերջ-
նական կոտորածութիւնը, հայրը փրկե-
լու իր յուսահատ կամեցողութիւնը, եւ
այդ հիշը որ պիտի չդադրի հնչելէ մեր
ականջներուն մէջ՝ «Ես քեզի պէս հաշ-
մանդամ պիտի չըլլամ, պապա՛»:

(Բայց շատո՞նց հաշմանդամ մըն ես,
որդիս: Ո՛րը որ դռնառ, ի՛նչ որ ընես,
օտարին ծոցը կամ գծագրութեան անձ-
նատուր, փրկութիւն չունիս ինձմէ: Կտոր
կտոր պիտի ըլլաս: Իմ կամքս է):
Ու վերջապէս զգալի՞՞ էր Փ. Նաճարեա-
նի ընթերցումին մէջ՝ իմ յանձնառու-
թիւնս: Ամէն օր չենք հանդիպիր հեղինա-
կի մը, որ ուժը ունենայ չխուսանաւելու,
խոյս չտալու հաշմանդամութեան առ-
ջեւ, դայն թեմականացնելու, դիմադրա-
ւելու: Ամէն օր չենք հանդիպիր այս ի-
մաստով՝ ինքնորոնմը օրէնք դարձու-
ցած զրոյրի մը:

ՄՍՐԿ. ՆՇԱՆԵՍՆ

(1) Lorne Shirinian, ARMENIAN-NORTH
AMERICAN LITERATURE, A CRITICAL INTRO-
DUCTION («Հիւսիսային Ամերիկայի հայ
գրականութիւնը, քննական ներածու-
թիւն»), The Edwin Mellen Press, 1990,
303 էջ:

La Galerie Nationale du Jeu de Paume
joue un rôle essentiel dans le grand débat
qui agite depuis quelques temps le monde
de l'art contemporain en France. L'expo-
sition présentée jusqu'au 8 novembre,
«Générique I : Désordres» —(à ne pas
confondre avec une autre exposition inti-
tulée «Génériques», qui s'est tenue à
l'Hôtel des Arts du 15 septembre au 31
octobre 1992)— apparaît donc comme
une réponse aux doutes émis par des en-
tités qui, ne parvenant à définir ce qu'ils
entendent par «art», décident néanmoins
que l'art d'aujourd'hui n'est pas de l'art
mais simplement du commerce. Cette
position, défendue il y a queques mois,
de façon fort heureusement polémique,
par la revue *Esprit* (qui considère du reste
l'œuvre d'Alexandra Vassilikian (1)
comme exemple de ce qu'est l'art authen-
tique) a ensuite été suivie de façon op-
portuniste et menée à un niveau débile
et réactionnaire par de nombreux jour-
naux, contents de pouvoir enterrer à si
bon compte l'art contemporain. Les réac-
tions défendant la liberté de la création
artistique ont aussitôt fusé, comme en
témoignent, par exemple, l'éditorial de
Catherine Millet dans *Art-press* de Sep-
tembre 1992 et celui d'Alain Cueff dans
le numéro de *Beaux-Arts Magazine* du
même mois. C'est dans ce contexte que le
programme d'expositions lancé par Alfred
Pacquement, directeur de la Galerie Na-
tinoale du Jeu de Paume, prend tout son
sens. Cet espace classique s'est transmis,
pour reprendre les termes de Jack Lang,
en «tête chercheuse» de nouveaux talents.

«Générique» est donc le titre choisi
pour une série d'expositions consacrées
aux jeunes artistes provenant de divers
horizons plastiques et géographiques. Par
ce regroupement, ou cette présence de
genres multiples, le programme propose
une image de notre temps. La première
exposition a opté pour le thème des
«Désordres», représenté par cinq artistes
du continent américain, choisis par
Catherine David. Tous prétendent tra-
vailler hors des courants liés au forma-
lisme et mettent en évidence un retour au
corps réel, c'est-à-dire fragile et mortel.
Ne craignant pas de recourir au Moi
pour élaborer des travaux qu'ils veulent

simplement pathétiques, «just pathetic»,
ils en appellent aux émotions, à l'em-
pathie et aussi à un certain malaise.

Ces cinq artistes révèlent une fascina-
tion pour le corps dans ses aspects les
plus organiques, mécaniques, viscéraux
et excrémentiels. Ils offrent, d'une cer-
taine manière, une leçon d'anatomie de
l'homme contemporain, mêlant fantasme
et science, mythe et technique. Ils mon-
trent le corps écorché dans un paysage
symbolique qui est le nôtre, un peu
comme le faisaient Vésale et les artistes
anatomistes, inscrivant dans leurs des-
sins l'architecture et la végétation, le ré-
pugnant et le macabre, bien souvent as-
sociés au divertissement. Travaillant la

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie
de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle
de Lisbonne

morbidité du savoir, la concupiscence des
yeux dénoncée par Saint-Augustin, l'at-
trait du répugnant relevé par Aristote, les
cinq artistes du Jeu de Paume accentuent
le côté spectaculaire qui se rattache à la
vision, rejoignant ainsi, discrètement,
l'esprit de la Renaissance. La leçon d'ana-
tomie commence alors en musique, se
donne comme un spectacle, dans un
théâtre dont l'architecture reproduit la
structure anatomique de l'œil (2). Par
ailleurs, c'est également à l'anatomie,
plus particulièrement à Vésale, qu'il re-
vient de rendre à l'homme la place per-
due dans l'univers éclaté de Copernic (3).
Toutes proportions gardées, l'on peut se
demander si ce retour au Moi, au corps
anatomisé, exhibé par les jeunes artistes,
ne constitue pas une réponse au monde
éclaté, au monde en crise qui nous envi-
ronne sans jamais plus nous envelopper.

Les œuvres de Mike Kelley et Kiki
Smith s'avèrent les plus énergiques. Mike
Kelley est né à Detroit en 1954 et travaille
à New York. A la fois cynique et ironi-
que, son œuvre questionne toutes les va-
leurs de la société. Valeurs morales et
esthétiques se trouvent ainsi ramenées à

des points organiques fantasmés tels que
l'anal, l'oral et le génital. Des dessins ins-
pirés de la bande dessinée dénoncent, sur
un ton scatologique, le lien —déjà sou-
ligné par Rembrandt— entre l'œuvre,
l'exercement et le sentiment de propriété.
L'image passe de la «merde d'artiste»
(pour reprendre le célèbre titre de Man-
zoni) à la poubelle, dans des dessins
comme «Garbage Bag II» et IV, par
exemple. Son travail sur l'ambiguïté
semble bien plus intéressant : la repré-
sentation du cerveau finit par ressembler
à celle de l'intestin, des poumons ou des
organes génitaux, indiquant par là, qu'il
n'y a pas de modèle privilégié mais seu-
lement des modèles heureusement incor-
rects qui réapparaissent dans l'Herma-
phrodite ou l'Utopie.

Kiki Smith (née à Nuremberg en 1954)
vit et travaille à New York. Elle vit et
travaille de modo cannibale, mettant en
scène le corps avec sa mémoire, ses
symptômes, ses humeurs et, surtout, sa
dimension sacrée. Une formidable statue
anatomique en cire, gaze et bois attend
le spectateur dans une salle, évoquant les
œuvres apocalyptiques réalisées dans la
plus folle méticulosité par Fragonard (le
cousin du peintre) à l'Ecole vétérinaire
d'Alfort à la fin du XVIII^e siècle. Kiki
Smith insiste sur le mystère de la fécon-
dité en dénommant son anatomie «Vierge
Marie» et en exposant des moulages des
ventres de femmes enceintes, moulant
donc le moule par excellence. Elle déli-
mite également, dans un cadre posé au
sol, un large espace envahi par des sper-
matozoïdes de verre. Aux murs se trou-
vent fixés un tube digestif de fer ductile,
une cage thoracique et un estomac coupé
de façon à ressembler aux fonts baptis-
maux.

Le Brésilien Tunga (né en 1952) a éla-
boré une chose monumentale dans laquelle
interviennent science et mythologie, dé-
voilant un type de classification surréa-
liste ou, comme le dit Catherine David,
«digne d'une nouvelle de Borges». L'ins-
tallation, intitulée «Palindorma inceste»
prétend, comme les autres œuvres, se
baser sur le principe de la métaphore que
Tunga découvre dans la littérature (Poe,
Artaud, Nerval). Ici, il affirme avoir
trouvé son inspiration chez Saint-Augus-
tin. Le nom de Saint est donc invoqué
(telle une formule magique?) pour cau-
tionner une construction faite de fer,
cuivre, aimants et thermomètres, un objet
énorme aux cheveux de cuivre rampant
dangereusement sur le sol, une chose sur-
naturelle illustrant parfaitement cette idée
de Roger Caillois selon laquelle seul
l'homme a le privilège de créer la lai-
deur.

Jana Sterbak est née à Prague en 1955
et vit à Montréal. Elle laisse transparaître
dans ses travaux des éléments de la
culture juive, comme le montre la série
des Golems, présentant divers fragments
du corps de la fantastique et maléfique
statue. Construisant des prothèses incom-
modes, elle se plait à emprisonner le
corps, tantôt en le marquant d'un code
barre, tantôt en l'enfermant dans une cage
vacillante (Sisyphus II) qui ne laisse pas
d'évoquer ce mot de Montaigne : «Le
monde n'est qu'un branloir parenne... La
constance même n'est qu'un branle plus
languissant».

Nan Glodin enfin, née en 1953, à
Washington, expose sept cents diapositi-
ves se rapportant à l'univers de la drogue,
de la prostitution et de l'alcool. Sans
mise en scène, elle utilise la photogra-
phie comme remède, pour garder les
amis qui s'en vont mourir.

(1) *Nous avons proposé une lecture de
ses toiles dans le n° de Haratch daté du
3 mars 1991.*

(2) Cf. Les siècles d'or de la médecine -
Padoue XV^e - XVIII^e siècles, *Milan, Electa*, 1989 - *Catalogue de l'extraordi-
naire exposition qui s'est tenue au Jardin
des Plantes du 24 mai au 18 décembre*
1989.

(3) Cf. CANGUILHEM, Georges:
«L'homme de Vésale dans le monde de
Copernic: 1543», Etudes d'histoire et de
philosophie des sciences, *Paris, Vrin*,
1983.

(2) Margaret Bedrossian, THE MAGICAL
PINERING, CULTURE AND THE IMAGINATION
IN ARMENIAN / AMERICAN LITERATURE
(«Շնինքներու կախարդական շրջանակը,
Մշակոյթ եւ երեւակայութիւն ամերի-
կահայ գրականութեան մէջ»), Wayne
State University Press, 1991, 249 էջ:

(3) Լ. Շիրինեանի գրքին մէջ՝ տե՛ս էջ
123-161, Մ. Պետրոսեանի գրքին մէջ՝ էջ
116-141:

(4) Peter Najarian, VOYAGES, լոյս տե-
սած՝ Pantheon հրատարակչատան մօտ,
վերատպում՝ Ararat Press, 1978, Բարե-
գործական Հիմնարկի օժանդակութեամբ:
WASH ME ON HOME, MAMA տպուած՝
Berkeley Poets' Workshop & Press-ի մօտ:
DAUGHTERS OF MEMORY (որ կը կրէ
A Story եմբայտարգիրը), City Miner
Books, Berkeley:

(5) Այս բաժինն մէջ՝ շարադրամքին
մէջ տրուած մէջբերումներու էջաթիւե-
րը կը յղուին բոլորը՝ DAUGHTERS OF ME-
MORY հատորին:

(6) Որբունի, *Սովորական Օր մը*, Պէշ-
քուք, 1974, էջ 65: Հօր աւերած աչքին
սրբազանութիւնը եւ անկէ յառաջացած
քանդումը որդիին մօտ, Որբունիի վէպին
մէջ կ'երկարին մօտաւորապէս էջ 54-էն
մինչեւ էջ 66: Այդ էջերուն նուիրուած
վերլուծումս, «Ժամանակ եւ Հայրու-

թիւն», լոյս պիտի տեսնէ հառորի ձե-
ւով:

(7) Այս մասին տե՛ս՝ «The Retreat of
Chahan Chahnour» ուսումնասիրութիւնս,
անգլերէն լեզուով լոյս տեսած *Journal of
the Society for Armenian Studies* հանդէ-
սին մէջ, Լոս Անջելըս, Թիւ 4, 1988-1989:

(8) VOYAGES, էջ 150:

(9) Այս երկու նախադասութիւնները,
տպում սարսափելի միչը (որդին արդէն
իսկ ու շատոնց, հաշմանդամ մը դար-
ձած է, նոյնքան ու աւելի քան հայրը,
եւ անշուշտ՝ հայրական կամքով) մէջբեր-
ւած են Ե՛ւ Մ. Պետրոսեանի, Ե՛ւ Լ. Շի-
րինեանի կողմէ, այս վերջինին մօտ նոյ-
նիսկ երեք անգամ, տարբեր համագիրնե-
րու մէջ, եւ կարծես՝ անգիտակցաբար,
առանց հակակշռի: Ներկայ շարքին մէջ
պիտի վերադառնամ Լ. Շիրինեանի աշ-
խատասիրութեան: Տեղն է սակայն ըսե-
լու խոր գագոյնութիւնը որ կայ հեղինա-
կին մօտ հայրերու (եւ սեփական) հաշ-
մանդամութեան հանդէպ, եւ միաժամա-
նակ՝ ակնառու մերժումը (յետադու-
մը) այդ երեւոյթին եւ այդ իրողութեան:

(10) «Brief an den Vater»: Գրուած է
1919-ին: Հարիւր էջոց իսկական նա-
մակ ու միաժամանակ՝ գրական ինքնու-
րոնում, չէ հասած Քաֆքայի իօրը ձեռ-
քը: Տպւած է, ինչպէս Քաֆքայի գոր-
ծերուն կարեւոր մասը՝ յետ մահու:



ՀԱՐԱՇ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

H A R A T C H
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE d'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E

LE NUMERO : 5,00 F
ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱԽԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)
Fondateur **SCHAVARCH MISSAKIAN**
68րդ ՏԱՐԻ .. ԹԻԻ 17-991
68° ANNEE — N° 17.991

ՊԵՅՐՈՒԹ

Յակոբին ու Աբտեմիսին՝
զերպագոյն սիրով

Ծովըդ ա՛լ չի խաղար մանուկներուդ հետ,
Ծովանալով անոնց մանրիկ հետքերուն
Եւ աւագին խորած խեփորներուն մէջ,
Ուրկէ ցոլցըլալով ծովով մը աւելի,
Քացուած գաղտակուրի փայլեր կը հագնէիր՝
ժպիտն ու ծիծաղը մանուկներուդ:

Ամենդուքիւնդ ո՞վ դարձուց տարագիր
Եւ ո՞ր այլուրներու բաբելոնեան բոբբ ուռիներուն տակ,
Քաղա՛ք իմ մանկունակ...

Ան, մի՛ պատմեր ինծի:
Թէ եւ հեռու քեզմէ,
Բայց դժոխփիղ նենեռտ նարնատիւնն է ճայքեր
ձիչերուս մէջ աննար,
Բորբոքելով մոծիւրն ու մուքն իմ գեհնիս,
Եւ կուսօրէն կիգուռդ նարնջեմիներուդ
Կոկոններն եմ պայքեր, ստիմէներու նման,
Մղձաւանջիս կաւատ ու ներքինատիպ
Խալիկներուն կաշուն ու գիշաշաղախ ձեռնաքափերուն մէջ:
Բայց քու ամենդուքեան հեռաստաններէն,
Փոխան մոխրոտ, սակայն իրենց մոխրացումով
Քուն մոխրի համն առած ձիթաստաններուդ,
Չունի՞ս ճիւղիկ մը գէթ, տերեւիկ մը գունէ,
Իբրեւ որպիսութեան ու վերադարձի
Անխախտ առիւտատչեայ, քաղա՛ք իմ անմեղ:

Ըմբռնէ՛ գիւս սակայն,
Ես չեմ եկած քեզի, որ օր մը օրանց
Քու կործանած-կոտորածներուդ համար հաշիւի
Մատենանք բանամ.
Ի՞նչ կրցայ ես ընել, երբ իմ իսկ ոստանիս դիւաններուն մէջ
Առհաւական, անանց մուրհակներս անգամ
Կեղծ, կե՛ղծ հռչակուեցան, իսկ ես՝ կտականե՛նգ...

Օ՛ր քաղաք իմ, ի՞նչ բախտ, որ անքերահաւատ
Շօշափել քեզ կրնամ կրկին-կրկին
Եւ քեզ շօշափելով, գոչել դժուարսուաց,
Մի՛ակ իմաստութեամբ.
~ ձի՛շգ է, ճի՛շգ է ամէն կեանք ու ընթածիր,
Միայն արդա՛ր ու ճի՛շգ...
ձի՛շգ էր, երբ չվառած գլանակըս դեռ քու գլանակէդ՝
Փչեցի ես բոլոր լուցկիներդ մէկէն,
Կարծես անոնք գունեան մոմիկներ չըլլային
Կարկանդակին վրայ տարելիցի մը, ուր ես կռնական չէի:
ձի՛շգ էր, միմիայն ճի՛շգ, երբ կաղնիի բունի
Օղակներուն նման եւ սարդաստայնօրէն
Բոլորշի էին եւ գերգգայուն օրերը բոլոր
Եւ գիշերներն, ինչպէս կրկներեւոյթներ անապատային՝
Կորնքարդ ու խոր:
ձի՛շգ էր, երբ շաչելով հպանցեց դէմքս սառեր մը ցինի,
Եւ ես չհանցայ նայիլ քու երկնքիդ,
Ուր ձորերէդ ցայտած
Միշտ կար ամպիկ մը բիւ,
Ինչպէս արագիլ մէկ ոտքի վրայ...

Եւ ճի՛շգ, ճի՛շգ է հիմա իւրաքանչիւր կեանք, ամէն ընթածիր,
Երբ որ խորշակածեժ ծառի փչակին մէջ ծուար մտած հողմեր մոլեկան
Կը սարսեմ բունն արդէն
Եւ կը սասանեն ուղեշ ու ոստեր:
ձի՛շգ է, ճի՛շգ ու արդա՛ր, որ քեզի պահ տուած
Իմ յիշատակներուս խորանին վրայ

Մ Տ Ո Ր Ո Ւ Մ Ն Ե Ր Ա Ր Ո Ւ Ե Ս Տ Ի Շ Ո Ւ Ր Ջ

Այս շրջանին Փարիզ կը գտնուէի, Հա-
յաստանէն, նկարիչ Արմէն Հաճեան, ո-
րու գործերուն Փարիզի Հայերը առա-
ջին անգամ ծանօթացան 1989-ի աշնան
այն մեծ ցուցահանդէսին, որ նուիրուած
էր «Յուդ Յարկ» խմբաւորումին, Սալ-
փէթրիէրի մատրան մէջ: Արմէն Հաճ-
եանի վերջին այցելութիւնը առիթը հան-
դիսացաւ հանդիպումի մը իր եւ փարի-
զաբնակ նկարիչ Ալեքս Պէրլեանի միջեւ:
Նպատակալարմար դտանք երկու նկա-
րիչները (մին Հայաստանէն, միւսը ԵՄ-
փիւռքէն), հրաւիրելու հարցադրոյցի
մը՝ զեղարուեստական բնադաւառը չօչա-
փող կարգ մը խնդիրներու շուրջ:

Հ. Ի՞նչ եմ ձեր առաջին տպաւորու-
թիւնները Փարիզէն:

Ա. Հ. Վերջին մի քանի շաբաթների
Փարիզ իմ կեցութիւնը պատճառ դար-
ձաւ որ բաւական թիւով ցուցահանդէս-
ներ տեսնեմ եւ որոշ դադարիս կազմեմ
զեղարուեստի ընդհանուր կացութեան
մասին:

Առաջին հայեացքից, զգուշաւոր թը-
ւացող այս հասարակարգը կարծես թէ
ներկայ քաղաքակրթութեան թեթեւ եւ
անհոգ կեանքի արդիւնքը լինի: Այս հա-

սարակութիւնը երկրպագեց ազատութիւ-
նը եւ դաշն ստացաւ: Սակայն ունենալով
այս ամէնը նրանք, այսօրուայ վիճակով,
չկարողացան իրենց զեղարուեստական
կարողութիւնները լրիւ կերպով դրսեւո-
րել: Մասնաւորապէս նկատի ունեմ՝ մի
քանի ցուցահանդէսներ:

Հ. Բաղդատած այս կացութեան, Հա-
յաստանի մէջ այսօր ի՞նչ ձեւով կը ներ-
կայանայ գեղարուեստի մարզը:

Ա. Հ. Հակոբակ այն իրողութեան որ
Հայաստանը գտնուում է բարդ իրավի-
ճակում, արուեստի առումով կենդանի է
ստեղծագործական մթնոլորտը: Օրինա-
կի համար, 1989-ի Սալփէթրիէրի ցուցա-
հանդէսին մասնակցող նկարիչների մի
մասը յամառօրէն շարունակում է ստեղ-
ծագործել: Իւրաքանչիւր օր տեղի նկա-
րիչների համար կարծես ստեղծագործե-
լու վերջին օրը լինի: Հետեւաբար, ըս-
տեղծագործութիւնը պիտի լինի այնքան
կատարեալ, որպէս վերջին խօսք: Ամէն-
օրեայ բազում «չկայ»ները չեն ընկճում
ստեղծագործելու ոգին: Այս այս էր զար-
մանալին ինձ համար, որ լինելով այն-
չափ բարենպաստ ստեղծագործական մի-
ջավայրի մէջ, Փարիզի նկարիչները մի
տեսակ թմրերի մէջ են եւ հետաքրքիր



Սուրբ շուշիայով բռնած՝ սկիւհ չես ամբարձած,
Այլ քոյլատրած ես, որ հաղորդութեան նման
Մերկութիւններ իրենց գերարդիական աստուածները որսան,
Մուգ ակնոցով յառած ամպ ու պիլիմերուդ,
Ինչպէս աստուածաբալ Հնդկուհիներ իրենց մոռացօմբի ափին
Կուռկանէին կանաչ ջրիմուռի տեսով
Պուտտայի չոր գանկեր:
Եւ ճի՛շգ է տակաւին, որ պատանեկան իմ տղերուս տեղ,
Ուր կը մեռնէր կարծես կարապ մը հեգիկ,
Նորեկ երգիչներդ բարձրախօսներու ձիգ պատիճներով
Կը քոցընեն խաղաղ խլահաւերու խառնախառժ տարմեր...

Ինչո՞ւ, բայց ես ինչո՞ւ վերյիշեցի յանկարծ.
Կ'ըսեմ, քէ շերտաւոր ափսը Սիպրիիոյ քաւաւներուն մէջ,
Երբ անհռուան պաշար կերն իր քափքափուր
Գողման գո՛ղ անծեղներ,
Կ'անջատէ իրարմէ գոյգ մը ճկուն ճիւղեր
Եւ դնելով շտապ պարանոցն իր այդ պիւրկ ոստերուն միջեւ,
Լուռ կ'արձակէ գանձնէ:
Թփրտոց մը խուլ: Անծեղներ խրտչած...

Ես՝ գողցուած համակ,
Կողոպտուած ի սպառ՝
Ողբամ ու աւաղե՞մ հիմա Յոբի նման,
Որ դրուժանօրէն
Չեղայ այդ ափսիւն չափ իսկ յուսահատ
Եւ քու մէջդ եմ ահա, քեզի հետ եմ նորէն,
Քաղա՛ք իմ ծովափնեայ ու մանիշաքոյր:

Բայց ծովդ ա՛լ չի խաղար մանուկներուդ հետ...

Ա. ԱԼԻՔԵԱՆ



կը լինէր իմանալ Ալեքս Պէրլեանի կարծիքը:

Ա. Պ. -- Կ'ենթադրեմ որ, Արմէնին մատնանշումը, զեղարուեստականէն անդին, բարոյական բնոյթ ունի: Ֆրանսայի մէջ աշխատանք տեսակի եւ որակի արուեստագէտներ կան, ինչպէս այլուր, զեռ նկատի չառած այն ակնաւոր ստեղծագործողները, որոնք կը շարունակեն այստեղ բարձր մակարդակի գործեր արտադրել: Այս մատնանշումը կէտերէն անդին, ինծի համար հիմնական հարցը կը մնայ թէ արուեստագէտը, ինչ պայմաններու տակ ալ գտնուի, որքանո՞վ խորապէս կ'ապրի արուեստը ու կը փորձէ, իր կարգին, նկարչական նոր կարեւորութիւններու եւ լեզուի հետամուտ ըլլալ:

Ա. Հ. -- Անշուշտ սոցիալական պայմանները չեն որ արուեստ կը ծնին: Արուեստը տուեալ անձի անհատականութեան դրսեւորման մի տեսակ է, որը արտայայտուած է զեղարուեստի միջոցով, դերակատարութեամբ կամ խաղարուեստով: Եթէ նկարչին զրկենք զոչգ ձեռքերից, եւ եթէ ի վերուց տրուած է տուեալ անձին ստեղծագործելու շնորհը, ապա նա կը գտնի միջոցը դրսեւորելու այն: Մենք ապրում ենք մարդկանց կողմից լքուած մի լալարհում, սակայն հոգեւոր ուժ ունեցող աշխարհում, որտեղ կարողացանք պահպանել մեր մշակութային կեցւածքը, կողմնակիցը լինելով միշտ պարզ՝ սակայն ոչ պարզունակ խօսքի: Եւ մենք նպատակ չունենցանք կեանքը դարձնելու աւելի ծանր, խոր մտքերով եւ իտանհերով: Որքան էլ անտեսենք սոցիալական վիճակը, եթէ արուեսին մեզ աշխարհի հրնարաւորութիւններ ինչպիսին ունի Արեւմուտքի նկարիչը, արուեստի մէջ աւելի կատարեալ գործեր պիտի ստեղծուէին:

Ա. Պ. -- Նման պարագաներու, աչքի առջեւ կ'ունենամ Վան Կոկի եւ Սէզանի օրինակները: Վան Կոկ, որ թշուառ ու զփուարին պայմաններու մէջ ստեղծագործեց, եւ Սէզանը, նոյն շրջանին, բարեկեցիկ պայմաններու մէջ: Սակայն երկուքն ալ, ապրելով արուեստը որպէս գոյութեան կռուան, կարողացան կերտել իրենց աշխատանքը այն ձեւով որ կը ճանչնանք, հակառակ երկուքին կեանքի պայմաններու տարբերութեան:

Հ. -- Գոյութիւն ունի հարց մը, որ է արուեստի վախճանին կարեւորութիւնը:

Ա. Պ. -- Երբեմն խօսուած է եւ կը խօսուի նկարչութեան մահուան կարեւորութեան մասին: Բայց քանի որ արուեստը մտքի, հոգիի եւ ոգիի արտայայտութիւն է եւ, մինչեւ այն ատեն որ մարդս կ'ապրի (մտքով, հոգիով եւ ոգիով անուշտ), արուեստը եւ նկարչութիւնը միշտ կենդանի կը մնան:

Ա. Հ. -- Կարծում եմ որ չկայ այլ կենսածեւ, որ մարդկութիւնը բերէր կատարելութեան: Եւ մարդու էութիւնը ապականող բոլոր արատներէից մաքրելու միակ ճանապարհը արուեստն է:

Հ. -- Կը նկատեմք որ հայ ժողովուրդը կը գտնուի պատմական կրկնաւոր տագնապալի շրջանի մը մէջ: Ի՞նչ ձեւով հայ արուեստագէտը աւերելու է կամ կ'աւերէ չուի այս իրողութեան: Կրնա՞մք արդեօք խօսիլ ազգային արուեստի մը մասին:

Ա. Հ. -- Ազգային հետաքրքրութիւններին սահմանափակութիւնն է խօսում ազգային արուեստի մասին: Գեղարուեստը իր բոլոր սահմաններէ մէջ, նախ զեղարուեստ է. եւ այն միշտ ձգտել է անկատար եւ երբեք կեանքը տանելի դարձնել: «Յանձնարարական»ը, որ արուած էր արուեստագէտին, մի նպատակ ունէր. բացել մարդկանց հոգին, հասնել ինքնագննու մի եւ ինքնաճանաչման որը կայ հայկական մանրանկարչութեան կամ Վերածննդի ժամանակներում: Ո՞րն է գերադասելի ունենալ Կորբի որ ստեղծեց համաշխարհային արուեստ թէ՞ ազգային նկարիչ, որը խօսէր կենցաղի, սովորութիւնների մասին, նկարէր զիցարանական ժանրով, պատկերէր հերոսներին, մեկնարանէր ժողովրդի պատմութիւնը եւ շարունակէր անտեսել անցեալի եւ ներկայի կերպարուեստի արժէքները, խուսափելու համար օտարամոլի պիտակից: Կերպարուեստի համաստեղծութեան մէջ չկայ «ազգային» որեւէ նկարիչ, որը պատկանէր միայն իր ազգին: Ճշմարիտ արուեստի համար,

բիւ է ազգայինը: Այն յիշեցնում է մշտապէս կայուն տեկարատիւ առաջդիմական լուսնահեղինքը:

Ա. Պ. -- Ազգային արուեստի հարցը կուգայ ինքնութեան պահպանումի, մեծ մըշակոյթներու տիրակալութիւնը դիմադրուելու եւ՝ հաւաքականութեան մը ինքնահաստատման մղումէն որ, ուղղակի կամ անուղղակի կերպով, կը ձգտի արուեստը ի սպաս դնել քարոզչութեան կամ՝ ինքնագոյութեան, ինքնասիրութեան: Մեր, Հայերու մօտ, շատերու համար հայ ազգային արուեստ կը կոչուի ազգային թեմաներ, Արարատներ, դմբէթներ, նազելի աղջիկներ, Նշածեւ աչքեր եւ անուշիկ եղինիկներ նկարելը: Կարգ մը նկարիչներ կրնան անկեղծ ըլլալ իրենց այդ ուղղութիւնը ընտրելուն մէջ. սակայն ուրիշներ ալ կան, որոնք, օգտագործելով զանազան զգացականութիւնը եւ, պէտք է ըսել, զեղարուեստական անխմայնութիւնը, շահադիտական միջոցի մը կը վերածեն զայն:

Հ. -- Ուրեմն, ձեր ըմբռնումով, ազգային արուեստի մը գոյութիւնը հարցական է:

Ա. Պ. -- Ըստ էութեան արուեստը, որպէս համամարդկային արտայայտութիւն, պայմանաւորուած է հիմնական երկու կէտերով. առարկայական եւ ենթակայական:

Ա. -- Կերպրկուած լեզուն, որ մարմինն է, կորիզը, իրեն յատուկ օրէնքներ ունեցող. ասիկա առարկայական մասն է, նկարչական գաղափարը, գիւտը (օրինակ՝ Տպաւորապաշտութիւնը, խորանարդապաշտութիւնը):

Բ. -- Նկարչական գաղափարին տրուած տարազը՝ որ միջոցորդն է, երանգային նախասիրութիւնները, թեմաները, զգացողութիւնը, պատումը, տեղական դոյնը, անձնական դրոշմը. ասիկա ենթակայական մասն է, ըստ կամ (օրինակ՝ չեխական կամ ռուսական խորանարդապաշտութիւնը):

Կը խորհիմ որ ազգային դպրոցներու բաժանումն ու ենթաբաժանումները առաւելաբար կը ծառային մեր ճանաչողութեան դասաւորման որպէս յենակէտեր: Անկէ անդին, ըստ իս, արուեստին առարկայական մասը, որ առաջնահերթն է, կապ չունի ազգային պատկանելիութեան եւ հարցերուն հետ: Որովհետեւ, եթէ այդպէս ըլլար, բոլոր Փրանսացի նկարիչները, օրինակ, վերջին աւելի քան մէկ դարու ընթացքին պէտք է նկարէին Մօնէի նման եւ կամ՝ այն բոլոր այլազգիները որոնք իրեն նման նկարեցին, պէտք է դանոնք նկատել Փրանսացիներ: Պրաքն ու Փիքասոն նոյն շրջանին խորանարդապաշտ գործեր նկարեցին, որոնց պարագային երբեքն զփուար էր գատորուշելը թէ զանոնք նկարողը Փիքասոն է կամ Պրաքը: Եւ այս, նկատի առած որ Պրաք Փրանսացի մըն էր եւ Փիքասո թունդ Սպանացի մը եւ այդպէս ալ մընաց:

Արուեստի գործի մը պարագային կարելորդ, կը խորհիմ, նային է թէ կերպրկուած լեզուն նո՞ր լեզու մըն է, կամ թէ ուրիշի մը կրկնումը՝ թէկուզ տարբեր տարազով:

Հ. -- Ըստ ձեզի, ինչպիսի՞ն է հայ հասարակութեան մօտեցումը կերպարուեստին Հայաստանի եւ Սփիւռքի մէջ:

Ա. Հ. -- Յանկացած հասարակութիւն ծուլօրէն է թափահարում գլուխը, լսելով նոր արուեստագէտի մասին եւ հիասթափուած է երբ չի տեսնում նորարարութիւնը, այնպէս ինչպէս ընկալում է նորածեւութեան մէջ, մոռանալով որ այն սէզոնային կեանք ունի: Մարդիկ կարող են յիշել նկարչին երբ լսեն նրա յաղթական ձիւղ կամ մահը: Նրանք շատ պրորուէմներ ունեն: Նրանց աւելի շատ ներկայացում է պէտք...:

Ա. Պ. -- Այս կէտին անդրադառնալու համար, հարկ է բարդոյթները, նախապաշարումներն ու զգայնութիւնները շրջանցել: Սփիւռքահայ հասարակութեան զնահատումը, արուեստին, մեծ մասով հիմնուած է «կը սիրեմ - չեմ սիրեր»ի, «ինծի բան մը կ'ըսէ - չըսեր»ի սահմանու մին վրայ, ինչ որ կը ցույցնէ զեղարուեստական իմացութեան սահմանափակ եւ նեղլիկ մօտեցում մը: Սիրելի մէջ, Սփիւռքահայուն համար, առհասարակ, արուեստին գնահատումը քաղաքավա-

Արթուրէն ապրելիս, ողբի ծագումի օրերին ենթադրեալ եւ մնացեալ պահերին, -- հնարաւոր անվստահութեանը շարժանաւոր համար -- առաւօտներին զերդպիկ -- ցրտաշունչ, քամու հեւքն ենք անգոր զգում մեր թիկունքին եւ յայտնուած բարտադուշակութեան շողոքում մի մէջ: Մեզանից չվանելով երբեք վրտանգաւոր վիժումներն անօրէնութեան, անխօս հետեւելով օրապակաս պոէզիայի դիակառքին, սառնօրէն ընտել եւ երբեմն մտացիլ՝ աշխարհիկ կենտրոնի թերահաւատութեամբ -- մեր հայեացքն առ կանաչ ուղղելով անխոստում: Եւ բռնկուած անգորութեամբ սպասումների անպատուարեր: Երեւանի ցանկացած փողոցում, ուր կը գտնուի մուրացիկութեամբ շուջաւած մէկը՝ իղճի վտանգումի դէմ՝ անվրտանդ, յոյսը չկորցնելու վերջին ճիւղի նշան՝ երեւանի գրկին: Հոսում են երդմ-



րական եւ զգացական որոշ արտայայտութիւններէ անդին շանցնիւր այնքանով որ՝ ալը մէկը իրեն ինքնագոհ զգացումը տալ որպէս մշակոյթ եւ արուեստ սիրողի: Բայց զանոնք իսկապէս սիրելը կը նշանակէ զանոնք «ողջ ողջ ուտել», մէջբերելու համար Փիքասոյի խօսքը: Չարմանալիօրէն, Սփիւռքահայ եւ Հայը, ընդհանուր առմամբ, անցեալի կիսատ մընացած արուեստով եւ մեծ մասով կործանած ու անդոյ մշակոյթով է որ կը պարծենան: Կարելի է մշակոյթ եւ արուեստ սիրել ու չմանակցիլ անոր կերտումին: Ներկայ դրութիւնը այս կը պարզէ:

Այս պարագան կը յայտնուի -- բացառութիւնները յարկելով -- ոչ միայն պարզ ժողովուրդին այլ նաեւ՝ մտաւորականութեան եւ բարձր կրթութեան տէր անհատներու մօտ: Թերեւս շատ խրախուսիչ պատկեր մը չպարզուի երբ հարց տանք թէ քանի՞նք, առանց հրաւէրի, ցուցահանդէսներ կամ թանգարաններ կ'այցնեն: Տարին արուեստի քանի՞ գերք կը զնեն կամ կը կարդան: Ո՞վ եւ ո՞ր կազմակերպութիւնը բաւականին հետաքրքրուած է սփիւռքահայ արուեստագէտներու աշխատանքը ծանօթացնելու եւ տարածելու հարցով: Տեղի ունեցող պատահական դասախօսութիւններն ու ակումբային եւ սիրողական քանի մը ձեռնարկները հարցը չեն լուծեր:

Հ. -- Կրնա՞ք ըսել թէ ի՞նչ բանի կը վերագրէք այս բոլորը:

Ա. Պ. -- Անկասկած, այս կիսկատարութիւնը, եթէ կարելի է զայն այսպէս կոչել, ունի իր առարկայական պատճառները, որոնց հիմը, սփիւռքեան նիւթական ծանր պայմաններն էին, որոնց մատնուած էր գաղթական ու սպանդէն ճողոպրած զանգուածը: Սակայն, տարիներ ետք, կրնանք բնել թէ հարցը միայն նիւթական չէ. ասիկա կ'երկրորդուի մտայնութիւնով: Հարկ է գիտակցիլ որ մշակոյթն ու արուեստը լոկ դարդեր չեն: Անոնք կեանքը, ներկան ու ապագան աւելի իմաստաւորող եւ զայն զեղեցկացընող գործօններ են:

Սակայն, հիմնական այլ կէտ մը կայ, կ'ենթադրեմ, որմէ շատ բան կ'աւելալ է կացութեան բարելւման մէջ, որ է միջնորդի, արհեստավարժ միջնորդի հարցը: Ի բաց առեալ հատ ու կենտ երկշտ ու մասնակի քայլերը, զնահատելի անշուշտ, Սփիւռքի մէջ զեղարուեստի մարդը կը մնայ բաւականին լճացած, ինքնի վրայ կ'ընկած, զրեթէ ամուլ: Միջնորդը հասարակութիւնն ու արուեստը իրարու մօտեցնող զերակատարն է, որուն կարեւորութեան դեռ կարծէք պէտք եղած չափով չենք անդրադարձած:

Ա. Հ. -- Կերպարուեստը երեւի թէ առաւել դժուար ընկալելի է խօսքարուեստի կամ երգարուեստի հետ համեմատած: Ի՞նչ կերպարանքով կարող էր արտայայտուել նկարը եթէ չլինէր մակերեսը, դոյնը, զիծը. եւ նկարից առաւել ի՞նչ միջնորդ է պէտք նկարչի եւ հանդիսատեսի միջեւ: Մարդկանց երկար ժամանակ պիտի խորթ մնայ նկարչութեան լեզուն:

Մեր «այսօր»ը բոլորիս է յայտնի, բոլորիս է հասկանալի: Բայց չէ՞ որ մենք «երէկ» ենք ունեցել: «Տօտալիտար» ու տեւիսմէլուց բացի, երբեմն պիտի յիշենք

նազանցութեան հպատակները՝ իրենց հաճոյ ճանապարհի անշեղութեամբ, ընթացիկ մտքերով ծանրաբեռն ուղեղներով, աւերակաց երկրի նորօրեայ առասպելների դռները դէմ՝ հիւծուն ու զեղնաչուի, մոռացած, կամ դրեթէ մոռացած, որ «Ժամանակը բուժիչ չէ» երբեք եւ միտքարիչն արթմնի ու անմիտքար:

Սուրճի վերջին բաժակում տարրալուծւած լուսնի եւ բանաստեղծի յամառութեան ընդմէջ-ծափում է շունչն աղոյս մեհաւոր երեխաների, եւ աղօթքն առ Աստուած երբեւէ չարտաբերուած-մաշուած է մեր դէմքի լիեղճութիւնը քուլուլով եւ աղբերու ցանկութիւնն է էժանաղին օծանելիքի պէս բուրում...:

ԱՐԹՒԻՐ ԱՆԴՐԱՆԻԿԱՆ
Երեւան

երաժշտին, նկարչին, յիշենք զրբերը: Ո՞վ կարող էր տեսնել եւ հասկանալ վէրէն Թադէոսեանին...: Նկարիչը չի գտնի իր արուեստարանին քանի դեռ նրա կողքին չէ արուեստի անհասանդիր նուիրեալը, որը պիտի դրաւէր հասարակութեան ուղղորդիւնը: Այլապէս մարդիկ երբեք չեն հասկանայ թէ ինչի՞ համար են ցուցադրանքներն ու թանգարանները: Իսկ եթէ կայ միջնորդ, ապա այն չունի է, որը բնաւ կապ չունի արուեստի հետ:

Ա. Պ. -- Միջնորդի հարցով, անձնապէս, նկատի ունիմ մշակութային առակ մարմիններ, հաստատութիւններ, թանգարաններ, հրատարակչութիւններ, մէկ խօսքով՝ կազմակերպուած կառոյց եւ նուիրեալ անհատներ, ինչպէս Արմէնը կ'ըսէ, որպէսզի արուեստագէտին միջոց ընձեռուի, կարելի եղած չափով համապարփաօրէն իր արուեստը հանրութեան ներկայացնելու: Աւելի իրատես ըլլալու համար, ընդունելու է որ արուեստագէտը ապրելու համար պէտք ունի նիւթականի, լաւագոյն պարագային, իր գործերու վաճառքէն: Ասիկա կը պարտադրէ որոշ պայմաններ, ներկայ ընկերութիւններուն յատուկ որոնցմէ, թերեւ, կարելի չէ խուսափիլ եւ կամ զանոնք անտեսել՝ տարուելով միայն ռոմանթիք գաղափարներով:

Հ. -- Միջնորդ ըլլալ կամ ոչ, արուեստագէտը կը շարունակէ ստեղծագործել: Ի՞նչ ձեւով ձեզի կը ներկայանայ ժամանակակից ըլլալու պարագան:

Ա. Հ. -- Ժամանակակից արուեստ ասելով, հասկանում ենք դարասկիզբից մինչեւ մեր օրերը: Այլ կերպ կ'ընկալուի եթէ անուանենք արդի կամ այսօրեայ արուեստ: Ազատութեան մէջ չէ միայն որ ծնւում է արուեստը: Քանի որ աղանդութիւնը անմիջապէս վերածւում է անարխիայի՝ երբ քաջակայում է ստեղծագործ հոգին: Յանկացած մտքի կամ իտէայի իրագործման «անհրաժեշտութիւն»ը չի լինի եթէ յիշենք որ այն պարտադրում ենք ուրիշներին: Այո, արուեստում ոչինչ աւարտուելի եւ վերջնական չէ: Սակայն, այսօր, կերպարուեստի խնդիրները մեծ են պատերազմի արուող նախադարձներէ մակարդակին:

«Ի՞նչ ունեմ ասելու» եւ «Ինչպէ՞ս եմ ասելու»: Այս սկզբունքով են առաջնորդուել բոլոր ժամանակներում:

Ա. Պ. -- Ժամանակակից ըլլալ կը նշանակէ զգալ ժամանակի ռեկանս, հոգեկան եւ իմացական միջնորդներն ու փորձել անոր համապատասխան լեզուով մը արտայայտուել, որը կրնայ միայն նոր լեզու մը ըլլալ: Անոր թերեւս չհասնիք, բայց անոր հասնելու ընթացքն է որ աւելի հետաքրքրական կը դարձնէ արուեստագէտին գործը որ, հետեւորդի վիճակէն, հետեւչեմէ կ'ուղղուի դէպի ինքնուրոյնութիւն:

Հարցազրույցը վարեց
ԼԻԼԻԱՆ ՏԱՐՕՆԵԱՆ
ՏԵՐԵՎԱԿԻ
« Կալէրի լէ Սառ »-ի
Փարիզ

ԵՐԿՈՒՈՐԵԱԿԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹԻՒՆԸ

2. ԿԱԽԱՐԴԱԿԱՆ ՑԵՂԱՅՆՈՒԹԻՒՆԸ

Յօդուածաշարքին առիթը կը հանդիսա-
նան Լոռն Շիրինեանի եւ Մարկարէթ Պետ-
րոսեանի նոր հրատարակուած հատարմե-
քը, անգլիագիր հայ գրականութեան նը-
սկումը: Սկսայ անգլիագիր հեղինակնե-
րէն մէկուն՝ Փ. Նաճարեանի վիպական
ու ֆնարական եռանկարին մասին ակնար-
կով մը, բաղդատուքեան եւ ֆնարկումի
կոտմ մը ապառնելովու նպատակով: Աւե-
լի մանրամասն ֆնարկումի եւ վերլու-
ծումի արժանի է ան, վստահ եմ: Ներկայ
գրուիլը պիտի կենայ Մ. Պետրոսեանի
գրքին վրայ (1):

**

Լոռն Շիրինեանի եւ Մարկարէթ Պետ-
րոսեանի հատորները, քանի որ ասոնք
են սեւեռումիս զլիաւոր առարկաները
հոս, նկատի ունին զրեթէ նոյն հեղինակ-
ները՝ Փ. Նաճարեան, Ու. Սարգիսեան, Փ.
Սուրեան (2), Ռ. Յակոբեան (3), Մայ-
քըլ Ալէն Կրտսեր: Այս անուններուն Լ.
Շիրինեան կ'աւելցնէ Յակոբ Ռաչիկե-
ան (4) եւ Ժալ Ալանեան (5), Մ. Պետ-
րոսեան կ'աւելցնէ քանի մը բանաստեղծ-
ներու անուններ եւ ուսումնասիրութիւն
մը Արշիլ Կորբի մասին: Երկու պարա-
գաներուն ալ՝ վերլուծուած թեքութեան
corpusը կը մնայ լիատարէն եւ ստանց բա-
ցատեթեան անգլիագիրը գրականութեան
սահմաններուն մէջ: Մ. Պետրոսեանի
գրքին մէջ՝ հայաստանցի գրողներու ա-
նուններ կը յայտնուին երբեմն, կը յիշ-
վին կամ կը գործածուին ընդհանուր յա-
րացոյցի մը համաձայն, հայագիրը ըս-
տիւնէն Շահնուրի եւ Անգրանիկ Անդ-
րեանեանի անունները կ'անցնին, բոլորը՝
արամազրելի անգլերէն թարգմանութիւն-
ներու ընդմէջէն: Շահնուրի «Նահանջ»էն
կը մէջբերուի (Մ. Պ., էջ 80) (6) այն
նախադասութիւնը, ուր կը յիշուի հայ
աղջիկներու տեղգութիւնը հայ տղոց
աչքին: Անշուշտ ուսումնասիրողի մտա-
քէն չանցնիր, թէ այդ նախադասութիւնն
իսկ կրնայ ընթացիկ դադարաբաստու-
թեան «մէջբերում» մը ըլլալ, զմիծա-
ղով կատարուած Շահնուրի կողմէ: Բայց
ո՞վ կը խորհի այս բաներուն մասին, ո՞վ
կը խորհի որ գրական գործի մը կառու-
ւոր եզրերէն մէկը կրնայ ըլլալ ձաղկումը
եւ նոյնիսկ՝ ինքնաձաղկումը: Զանցա-
ռելի պարագայ, թերեւս, բայց չափա-
յանց յատկանշական: Ինչո՞ւ: Որովհե-
տեմ հայագիրը գրողներու անունները կը
միջամտեն միայն ու միայն իրենց գոր-
ծին «աղագրական» արժէքին համար:

Մ. Պետրոսեանի գիրքը բաժնուած է
երկու մասի: Առաջինը «Արմատախլում»
խորագրուած գլուխ մըն է, ուր կ'առա-
ջարկուի ամերիկահայութեան մասին
ընդհանուր ակնարկ մը, միաժամանակ
պատմական ու հոգեբանական (ժամանում,
կայք ու կուտան, հաստատութիւններ,
դարձումներ, ընտանեկան կառոյց, անց-
նալիս ու ներկային հետ յարեցութիւն):
Երկրորդ բաժինը յատկացուած է քննա-
դատական մենագրութիւններու: Կայ ընդ-
հանուր հարաբերութիւն մը, որ առաջին
ակնարկով պիտի ամփոփէի մօտաւորա-
պէս հետեւեալ հարցումին ձեւովը. Ի՞նչ
կը նշանակէ Հայ ըլլալ Ամերիկայի մէջ:
Թէ ի՞նչ չափով այդպիսի հարցում մը
բաւարար է հետաքրքրական դարձնելու
համար գրական թեքութեան ընթերցող
մը, չեմ կրնար ըսել: Կը նշմարեմ միայն
որ corpusը ընտրութիւնը կը համապա-
ասանանէ հարցումի տարողութեան, ու

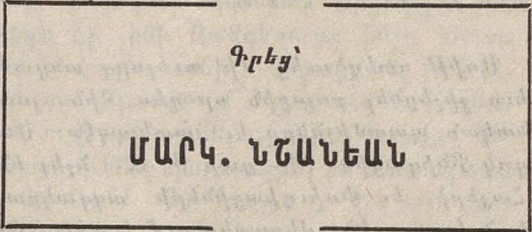
կ'արդարանայ այդ իսկ չափով: Քանի որ
Ամերիկայի մէջ չէ եղած երկրորդ սե-
րունդի ո՛չ մէկ հայագիր գրող, եւ քա-
նի որ առաջին սերունդիները գրադած են
աւելի անցեալով քան թէ ներկայով, Ա-
մերիկայի մէջ Հայ ըլլալու նշանակու-
թեան հարցը չէ չօշափուած իրենց գոր-
ծերուն մէջ, որոնք հետեւաբար նկատա-
ռութեան արժանի չէին ներկայ համա-
ծիրին մէջ: Գոնէ այդպէս պէտք է ե-
թադրել, եթէ կ'ուզենք «համակրանքով»
հասկնալ corpusի մը ընտրութեան գիտա-
կից կամ անդիտակից տրամաբանութիւ-
նը:

Ինչ կը վերաբերի գրողներուն, ահա-
ւասիկ Մ. Պետրոսեանի փնտածը անոնց
մօտ. «the directions Armenian-American
writers have taken in portraying group
history, and the nature of their self-dis-
covery as Armenian-Americans» (էջ 34):
Թէ ի՞նչ ուղղութիւններ որդեգրեցին ա-
նոնք նկարագրելու համար հաւաքական
պատմութիւնը, եւ թէ ինչպէ՛ս կը հասկը-
նան ու կ'ընծայեն իրենք իրենց իբրեւ
Ամերիկա-Հայեր: Վերը տուած բնութա-
դրումիս մէկ ուրիշ ձեւն է: Որպէսզի
կարելի ըլլայ հասկնալ թէ ինչ կը նշա-
նակէ Հայ ըլլալ Ամերիկայի մէջ, պէտք
է գիտնալ նախ թէ ի՞նչ պատասխան տը-
ւած ամէն մէկը այդ հարցումին, եւ ի՞նչ
ձեւով, ի՞նչ ճամբաներէ անցնելով: Յըս-
տակ կերպով՝ հարցադրումը կը դառ-
նայ ամերիկեան «հոնց»ը կազմող ազգու-
թիւններու գաղափարներին շուրջ: Գրա-
կան պատասխանէն առաջ, զայն ըմբռնելի
դարձնելու համար, անհրաժեշտ է սակայն
(իմա՝ հեղինակի դիտանկիւնէն) աչքէ
անցընել հաւաքական այդ պատմութիւնը
եւ ինքնասահմանումը: Ուրիշ՝ կու գայ
եւ ի՞նչ ոլորտներէ անցած է այսօր Ամե-
րիկա ապրող Հայուն «էթնիք» որոշադը-
րումը: Կը տեսնուի, թէ ինչպէս հոս՝
փորձառութեան մը նկարագրութիւնը
կ'ընկերակցի էութեան մը սահմանումի
փորձին, կամ նոյնիսկ կը նոյնանայ անոր
հետ: Անգլերէն բառով՝ պէտք է վերա-
կազմել հաւաքականութեան մը «cultural
patterns» ըսուածները: Որոնց մէջ կը
մտնեն հայ ըլլալու ինքնագիտակցութիւ-
նը, տիպարային կացութիւնները եւ ան-
կէ բխող կեցութեանքները, մաշումին դի-
մացող արժէքներն ու հաւատարմեքները:

Կրնայ հետաքրքրական ըլլալ թերեւս
այս ձեւով շարադրուած «Արմատախլում»
գլուխը, եթէ ընթերցողը զուտ ազգադը-
րական վերլուծումներ կ'անկալէ: Տըւ-
եալներն իսկ, որոնց վրայ կը հիմնուի
հոս հեղինակը, ազգագրական տարողու-
թիւն ու նշանակութիւն ունին. պատմը-
ւած (հաւանաբար՝ երիտադրուած) դըր-
ւազներէ բաղկացած են սոսոնք, ոտանա-
ւորներէ, նամականիքէ ու հարցադրոյցե-
րէ: Կը գծեն ընդհանուր ծիրը, որուն
մէջ նկատի պիտի առնուի քիչ անդին՝
գրականութիւնը: Բայց քանի որ գրա-
կանութեան մը վերլուծումը չի կրնար
ըլծրէն սահմանափակուիլ ազգագրու-
թեան սահմաններէն ներս, Մ. Պետրոս-
եան կ'ընդունի որ ամէն մէկ գրող կը ներ-
կայացնէ ամերիկահայ փորձառութեան
բարդ ու բազմադիմի հոգեբանութիւնը,
իւր տարբեր երեսակներով: Ամէն մէկը կը
փորձէ անցնալին իմաստը վերաբաշխել,
փնտռելով «ապագային համար գործա-
դրելի» բարոյագիտութիւն մը, եւ ինչո՞ւ
չէ՞ բարոյական մը (էջ 95): Մէկ փոքրով՝
«ethnic»ը պէտք ունի «ethic»ի: Գրողները

կ'ընծայեն զայն: Կը փորձեն իմաստ տալ
նոր աշխարհի բառերով, իրենց ներկա-
յութեան հոն՝ այդ աշխարհէն ներս: Վեր-
լուծողը կը կարգայ, երեւան կը բերէ,
կը քալէ, կը համադրէ այդ իմաստը:

Փորձառութիւն մը կը նկարագրուի,
էութիւն մը կը փնտռուի, մշակութային
կադապարներու ցանց մը կը սահմանուի,
էթնիք յատկանիւններ կը վերբերուին, ցե-
ղային ու ցեղայնութեան դովքը կը հիւս-
ւի («ethnic» բառին շատ լաւ կը համա-
պատասխանէ հայերէն լեզուով՝ «ցեղա-
յին»ը, զոր հինցած կը կարծէինք, բայց
որ այս իսկ առիթով՝ կրնայ ստանալ նոր
աշխուժութիւն մը, եւ «ethnicity»ի դի-
մաց՝ «ցեղայնութիւն»): Այս ամբողջը
հարկաւ՝ ամերիկեան ընկերութեան տըւ-
եալներուն համաձայն: Ամերիկահայ անդ-
լիագիրը գրականութիւնը կը ներկայա-
նայ հոս ամերիկեան ակադեմական որոշ
մտաւորականութեան մը յատուկ ցե-
ղայնութեան ստորոգութիւններուն ընդ-
մէջէն (7): Անխուսափելի կեցութեանք:
Ինչպէ՞ս կարելի պիտի ըլլար եթէ ոչ ար-
ժեւորել այդ գրականութիւնը, ուսումնա-
սիրել զայն, տեղ մը ապահովել անոր հա-
մար: Փոխադարձաբար ու բնական շար-
ժումով մը՝ այս ծիրէն ներս կ'առնուի
ա՛յն միայն, որ չի հակասեր ու չի հա-
կադրուիլ այդ ապահովուած տեղին:
Մայքըլ Ալէնէն երկու հատոր միայն,
Exiles to Passage to Ararat, եւ ո՛չ թէ
իւ միւս գործերը, Փիթլը Նաճարեանի
եռանկարին առաջին եւ երրորդ հա-
տորները միայն, քանի որ երկրորդը չի
մտներ ցեղայնութեան ստորոգութիւն:



ներուն միջոցաւ ապահովուած համա-
գիրէն ներս: Գրականութիւնը կը դառ-
նայ այսպէս՝ էթնիքական երեւոյթ:

Այնքան ալ զարմանալի չէ: Ուրիշ բան
ըրած ունէի՞նք, երբ ամերիկեան ցեղա-
յնութեան չըլածիրէն ու կադապարներէն
ամբողջովին անկախ՝ Սարգիսեանը կը դար-
ձնէինք ազգային գրող եւ ազգային հե-
րոս, կամ երբ Սասունցի Դաւիթին մէջ
կը փնտռէինք ազգային յատկանիւններու
խտացումը:

Ինչ որ աւելի պիտի զարմացնէր մեզ
թերեւս՝ Սփիւռքի հայագիրը գրակա-
նութեան ամբողջական անդիտացումն է
այս հեղինակին՝ Մ. Պետրոսեանի կող-
մէ: Բայց այդ անդիտացումը չեմ ու-
զեր առայժմ՝ ինչպէ՞ս որոշող առարկայ կամ
մատի փաթեթը դարձնել: Ի վերջո՞յ՝ իր
նիւթին ընտրութիւնը կը պատկանի հեղի-
նակին, որ իր նիւթին հետ՝ կը սահմանէ
իր քննարկման առարկան: Ուրիշ հարց
թէ էթնիք կամ ցեղային ստորոգութիւն-
ներու գերակշռութեան հետեւանք է այդ
անդիտացումը: Զարմանալի հետեւանք,
պիտի ըսուի: Շատ բնական ընդհակա-
ռակը. «ցեղայնութիւն»ը ամերիկեան
աշխարհին հրաժեցուցած եւ թոյլատրած
կադապարն է: Եւ քանի որ կա՛յ ցեղայնու-
թիւնը, ի՞նչ պէտք կայ լեզուի: Աւելորդ
բեռ մըն է:

Հատորի կողքին վերաբաղեցուած է
Վահէ Օշականի կարծիքը այս գրքին
մասին. «Հեղինակը յաջողած է առաջին
անգամ ըլլալով ամերիկահայութեան յա-
տուկ գրականութեան մը եւ գրական
գիտակցութեան մը յղացքը բանաձե-
ւել...: Նոր էջ մը կը բանայ Ամերիկայի
Հայոց ինքնահասկացողութեան եւ հա-
ւաքական գիտակցութեան մէջ» (8):
Այդ նոր էջը բացուած էր վաթսուական
թուականներուն, ամերիկեան սահման-
ներուն մէջ էթնիքականութեան վերաբ-
ժեւորումով: Մ. Պետրոսեան այս ծի-
րին մէջ փթթող գիտակցութիւնը պար-
զապէս կը վաւերացնէ, անոր վրայ դրոշ-
մելով գիտականութեան կնիքը: Սփիւռ-
քի պատմութիւնը գրողը նկատի պիտի
առնէ հաւանաբար օր մը՝ այս վերաբ-
ժեւորումին հետեւանքները: Մինչ այդ,
կ'ուզէի հարց տալ Վահէ Օշականին, թէ
ի՞նչ է ամերիկեան վերաթեւորման եւ
ստորոգութիւններուն համաձայն վերածը-
նած գիտակցութեան մը խոր նշանակու-
թիւնը, երբ անոր գրական ու գիտական

վաւերացումը բացարձակապէս ու կ'են-
թադրեմ՝ կամովին կ'աշխուժանայ Սփիւռ-
քի հայագիրը գրականութիւնը, որուն
լաւագոյն ներկայացուցիչները հաւանա-
բար բաւական «էթնիք» հանգամանք ալ
պիտի չունենային իր աչքին, եթէ ճանչ-
նար զանոնք:

Ամէն պարագայի մէջ՝ Մ. Պետրոս-
եանի սահմանած ծիրը մեծամասնութեան
լեզուով գրող հեղինակներէ բաղկացած
է, հեղինակներէ որոնք յառաջագունէ՞
կը պատկանին սակայն փոքրամասնու-
թեան մը, ու իրենց մօրթին վրայ, ի-
րենց «գեն»երուն մէջ, կամ չեմ ջիւտեր
ո՛ւր, կը կրեն այդ փոքրամասնութեան
հետքերն ու նշանները: Ուրեմն «էթնիք»
թէ «փոքրամասնական» գրականութիւն:
Կա՞յ տարբերութիւն մը:

(1) Margaret Bedrossian, THE MAGICAL
PINING, CULTURE AND THE IMAGINATION
IN ARMENIAN / AMERICAN LITERATURE,
Wayne State University Press, 1991, 249 էջ:

(2) Այս հեղինակը քանի մը վէպեր ունի,
Mimi, New-York 1957, *The Best and
Worst of Times*, 1961 (?), *The Gate*, New-
York, 1965.

(3) Վիպագիր մըն է նոյնպէս: Ունի
ինծի ծանօթ երկու վէպեր, *Wine for the
Living*, New-York, 1956, ու *Faraway the
Spring*, New-York, 1952. Վերջինին մէջ՝
կը պատմէ Պոսքընի հաստատումը հայ
գաղթականի մը պատմութիւնը:

(4) Մոմբէլայի հաստատումը պոլսահայ
հեղինակ, որ սկսաւ անգլերէն գրել
(*Thomas* անունով ինքնակենագրական
գործ մը, 1970), ու վերջերս հրատարակեց
Un été sans aube վերագրով ստուար
վէպ մը, փրանսերէն լեզուով, որ կը
պատմէ Եղիանը, Քալիֆի *Un poignard
dans le jardin* վէպին մօտիկ ձեւով մը,
հրապարակային յաջողութիւն գտնելու
սահմանում:

(5) Որմէ նկատի առնուած է մէկ գործ՝
*Fixed Movements: A Portion from our
Past*, San Francisco, 1986:

(6) Շարադրանքին մէջ երեւցող ցան-
ցառ էջադրական նշումները կը յղուին
հոս Մ. Պետրոսեանի հատորին:

(7) Կրնայի տասնեակներով յղումներ
կատարել, պարզելու համար քէ ինչպէ՛ս
կը գործէ ցեղայնութեան ստորոգութիւ-
նը, ինչպէ՛ս կը պարտադրէ ինքզինք,
ինչպէ՛ս կը պատրաստէ մտածողու-
թեան նախագիծը: Մ. Պետրոսեանի
մասնագիտութիւնն է այդ գրականու-
թիւնը: Ահաւասիկ երկու օրինակներ.
M. Novak, *The Rise of the Unmeltable
Ethnics* («Հնգին մէջ չհալող ցեղայնու-
թիւններու վերելք»), Նիւ-Եորք, 1971:
W. Sollers, *Beyond Ethnicity. Consent and
Descent in American Culture*, («Ցեղայնու-
թեան անդին... Համալրում եւ ժառան-
գութիւն ամերիկեան մշակոյթի մէջ»),
Նիւ-Եորք, 1986, երկուքն ալ օգտագործը-
ւած Մ. Պետրոսեանին կողմէ: Այս վեր-
ջին փորագրութեան քննադատման մէկն
է՝ ցեղայնութեան առաջնակարգ նշանա-
կութիւնը ստեղծագործութեան մարզին
ներս: Մ. Պետրոսեան այս քննադատման
այս հատորին կը յղուի, էջ 233, ծան. 12,
Արշիլ Կորբիին նուիրուած ուսումնասի-
րութեան մէջ, ու կը հասնի հոս անպասե-
լի նշմարութիւններու, որոնք նախ զի/ն-
քը կը գարմացնեն. «*Ձեռով մը, Կորբիին
արուեստը (Փոքր Մահերին) ազատագրու-
թիւնը կ'արտայայտէ, բան մը որ -- չես
գիտեր ի՞նչ բախտի խաղով -- աւելի լաւ
կատարուեցաւ Ամերիկայի՝ հակադրու-
թիւններու եւ հակասութիւններու երկ-
րին մէջ*», էջ 223: Այս հետաքրքրական նը-
շումը կը զանցէ ամերիկեան ցեղայնու-
թեան սահմանները: Ստեղծագործական
ուժերու ազատագրումը կը կատարուի
օտարութեան մէջ, չէր կրնար կատարուիլ
այլուր: Հետաքրքրական է գիտել որ Մ.
Պետրոսեան այդ եզրակացութեան կը
հասնի բնականօրէն, առանց անդադառ-
նալու երեւոյթին ունեցած խորագոյն նը-
շանակութեան, եւ ուրեմն զայն նկատելով
«բախտի խաղ»:

(8) Անգլերէնէ կը քարգմանեմ: Եթէ
Վ. Օշական այս տողերը հայերէն գրած է
(եւ չեմ տեսած), ներառութիւն կը խրնդ-
րեմ իրմէ եւ ընթերցողէն:

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀՆԱԲԱՆՈՒԹԻՒՆԸ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԺՈՂՈՎՈՒՄ

(ԱԿԱԴԵՄԻԿՈՍ - ՀԱՅԱԳԵՏ
ՍՈՒՐԵՆ ԵՐԵՄԵԱՆԻ
ԼՈՒՍԱՌՈՐ ՅԻՇԱՏԱԿԻՆ)

1992 թ. Դեկտեմբերի 11-13 Պեժմա-յում, Լիեժի Համալսարանի նախաձեռ-նությամբ կայացավ երաժշտական հնա-րանություն միջազգային գիտաժողովը, որը իր մէջ ընդգրկել էր աշխարհի ամե-նաճանաչուած գիտական հաստատութիւն-ների եւ կենտրոնների ներկայացուցիչ-ներին:

Դժուար է գերազանահատել այս գիտա-ժողովի կարեւորութիւնը եւ նրա հան-դէպ ցուցաբերուած հետաքրքրութիւնը մասնագէտների եւ արուեստի պատմու-թեան սիրահարների կողմից:

Չէ՞ որ երաժշտական հնարանութիւ-նը պատմական արուեստագիտութեան մի նոր ձեւ է, որը կոչուած է մի նոր տե-սանկիւնից լուսարանել մարդկութեան դեղագիտական հեռուոր անցեալի պատ-մական էջերը: Երաժշտական հնարանու-թիւնը չի սահմանափակում իրեն, օգտա-գործելով հնարանութիւն չափով ամենա-տարբեր հետազոտական մեթոտները:

Իւրաքանչիւր երաժշտա - հնարանական սկզբնաղբիւր ուսումնասիրուած է բազմա-կողմանիօրէն, լինի դա պեղուած հնա-գիտական նիւթ (նուագարաններ, երա-ժիշտների պատկերող բարձրաքանդակներ, մանրանկարներ կամ այլ պատկերներ) կամ էլ որեւիցէ դրական, բանաւոր եւ այլ աղբիւր:

Այստեղ իւրաքանչիւր օգնութեան եւ դալիս ե-րաժշտութիւնը եւ հնագիտութիւնը, ազ-գագրագիտութիւնը եւ պատմական լեզ-ւաբանութիւնը, դիցաբանութիւնը, ա-ռասպելաբանութիւնը, բանասիրութիւնը, ընդհանուր արուեստագիտութիւնը եւ շատ ուրիշ գիտական առարկաներ:

Անշուշտ, հնարան երաժշտագէտը չի կարող ամենագէտ լինել, սակայն նա պարտաւոր է վերոյիշեալ առարկաներին տիրապետել այն ծաւալով, որքան պա-հանջուած է ուսումնասիրուող առարկան: Եւ դուք պատճառներից մէկն էլ դա է, որ այսօր ամբողջ աշխարհում նման հնա-րան-երաժշտագէտների թիւը շատ է:

Այդ առումով նշանակելի կարելի է համարել այն փաստը, որ Պեժմայի մի-ջազգային երաժշտա-հնարանական գի-տաժողովին հանդէս եկաւ նաեւ Հայաս-տանը: Տողերին հեղինակի կողմից ներ-կայացուեց Լուսիթ Թանգարանում գտնը-ւող Վանայ լճի մօտերում պեղուած մի երաժիշտ պատկերող պոռնոգէ արձա-նիկի (Բ. Հազարամեակ Ք. Ա.) գիտա-կան մեկնաբանութիւնը:

Աւելի քան հարիւր տարի գտնուելով Լուսիթում, այդ արձանիկը զարմանալի-օրէն է՛ք դրաւել մասնագէտների յա-տուկ ուզադրութիւնը, չնայած այն բա-նին որ նա իր տեսակով միակ, երաժիշտ պատկերող նմուշն է, որը հասել է մեզ այդքան վաղ ժամանակաշրջանից: Չեմ կանգ առնի այդ գեղուցեան բովանդակու-թեան վրայ, քանի որ այդ գեղուցումը մատչելի ձեւով արդէն ներկայացուել է 1992 թ. Յունուարի 5-ի «Յառաջ - Միտք եւ Արուեստ»ում: Այդ յօդուածը արտա-տպուեց ամերիկահայ «Հայրենիք» թեր-թում (30. 01. 92) եւ համառօտ ձեւով ներկայացուեց «Ազատութիւն» ռատիո-կայանի հայկական լամբագրութեան կող-մից:

Ներկայացուող նիւթի եզրապնդումը այն էր որ այդ «պոռնոգէ երաժիշտը» իր բոլոր յատկանիշներով ապացուցում է իր կապը հայկական մշակոյթի հետ եւ դրսեւորում է հայ ժողովրդական երա-ժիշտին բնորոշող առանձնայատկութիւն-ները, որոնք անցնելով հազարամեակնե-րը, զարմանալիօրէն պահպանել են աւան-դութիւնը մինչ օրերս:

Այս փաստը նոյնպէս անուղղակի ձե-ւով կարող է ցոյց տալ որ, աւելի ուշ ժամանակաշրջանում, հայկական լեռ-նաշխարհի տարածքում կազմաւորուած Ուրարտու Պետութիւնը, որը Բիսյան էր կոչուած (Վանի թագաւորութիւն) տեղա-ծին հայ ժողովրդի պատմութեան մէջ միայն հերթական փուլ է հանդիսացել: Թէեւ բաւականաչափ երկարատեւ:

Թուում էր որ բերուած փաստերը բաւա-կանաչափ համոզիչ էին իսկ գիտուող նիւթը բազմակողմանի ներկայացուած:

Սակայն տեղից վեր կացաւ գերման յայտնի հնարան-երաժշտագէտ Վերնէր Պախմանը, որը «Պատկերազարդ երաժշ-տական պատմութիւն» բազմահատորեա-կի հեղինակն է:

- Ինչո՞ւ էք դուք այդ արձանիկը հայ-կական անուանում եւ ոչ թէ օրինակ, փոխդիւրեան: Չէ՞ որ այդ բոլոր յատ-կանիշները կարող էին բնորոշ լինել նաեւ փոխդիւրեան մշակոյթին:

Առիթ ստեղծուեց մի աւելորդ անգամ եւս յիշեցնել բոլորին որ դեռ հին յու-նական պատմիչները եւ յատկապէս Եւ-դոկ Քնիդացին (Գ. դար Ք. Ա.) նշել են Հայերի եւ Փոնտիկացիների ազգակցա-կան կապը: Ինչ վերաբերում է գիտուող ժամանակաշրջանին, ապա հարկ է նշել որ Փոնտիկացիները գտնուում էին Փոքր Ասիայի արեւմտեան մասում, իսկ Վանայ լճի եւ իր յարակից շրջաններում արդէն գոյութիւն ունէին հայկական պետական եւ ցեղային կազմաւորումները (հիթիկները եւս աղբիւրներից յայտնի Հայաստ - Աղ-դին, Մեքիդու - Մարթիան, Հայադու եւ ուրիշները):

Ինչպէս տեսնում ենք, հայագէտը, մասնակցելով նման գիտաժողովներին, ոչ միայն ճշմարտացիօրէն պէտք է ներ-կայացնի մեր մշակոյթի պատմութիւնը (որը հասկանալի է որ անբաժան է հայ ժողովրդի պատմութիւնից), այլ նաեւ դէմ դուրս դալ բոլոր տեսակի պատմագի-տական շեղումների, անգամ եթէ նրանք առաջին հայեացքից անմեղ երեւան:

Օրինակ, Իտալիայի ներկայացուցիչ Իոնա Ունկուրիանուն առաջարկելով ձեմ-պալո նուագարանի զարգացման պատ-մութեան իր վարկածը, խօսքերի արան-քում նշեց որ պարսկական սանթուր նը-ւագարանը չինական ծագում ունի:

Հայրենիքի, թէ՛ այդ ո՞ր աղբիւրներն են տեղեկացնում այն մասին որ հայ-իրանա-կան (այլ ոչ թէ պարսկական) սանթուր նուագարանը ունի չինական ծագում: Չէ՞ որ դա հակասում է պատմական ըս-կողմնադրութիւնների տուեալներին եւ տը-րամաբանութեանը առհասարակ:

Պարզուեց որ ղեկուցողը օգտուել է երկրորդական աղբիւրներից, չնթարկե-լով նրանք սովորական աղբիւրագիտա-կան վերլուծմանը: Սա պատահական է, քանի որ որոշակի պատմաբանական ու-ժեք կան, որոնց նպատակն է հայկական լեռնաշխարհի մշակոյթի մէջ գտնել ե-թէ ոչ թուրքական, ապա նրանց կողմից ներմուծուած մոնղոլական կամ չինական մշակոյթների տարրեր:

Նոյն, չինական ծագումը վերագրում են նաեւ աշխարհահռչակ նուագախմբա-յին ծնողաներին, որոնք արտադրուում են հայ տոհմական վարպետների՝ Չիւնեան-ների կողմից: Կարծես թէ իրենք՝ Չիւ-նեաններն էլ, կորցրելով պատմական թելը, չեն առարկում այդ վարկածին:

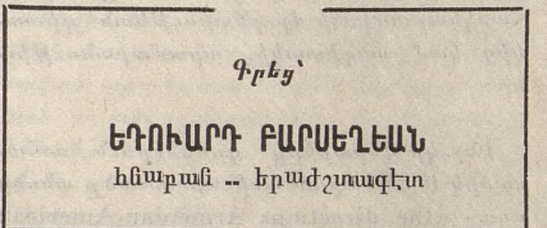
Սակայն, հարց է ծագում՝ ի՞նչ կարիք ունէին հայ տոհմական վարպետները

ծնողաներ արտադրելու աւանդութիւնը ընդօրինակելու հեռուոր Չինաստանէն, քանի որ մենք ունենք երեւանի պատ-մական թանգարանում պահպանուած ևւ համարեա ժամանակակից տեսք ունեցող հրաշալի ծնողաներ, որոնք պատկանում են ուրարտական շրջանին (Կարմիր բը-լուր, է. դար Ք. Ա.):

Վերագառնալով Լիեժի գիտաժողովին, հարկ է նշել որ այն կազմակերպուած էր շատ բարձր մակարդակով: Ամէն ինչ արուած էր այդ գիտաժողովը արդիւնա-ւէտ անցկացնելու համար: Մասնակից-ները տեղաւորուած էին Լիեժից ոչ հեռու գտնուող Վեֆիմոն հանգստավայրում, մի հնաւուրց հրաշալի գրեհակում, որի սրահում եւ անց էին կացում գիտա-կան նիստերը: Քոթէյլ - պառ սպա-սարկում էր մինչ ուշ գիշեր, որտեղ նիս-տերից եւ քննարկումներից յետոյ անդամ շարունակում էին բանավէճերը եւ կար-ծիքների փոխանակութիւնները:

Սակայն ամենաթէ՛ք բանալիները չէին խախտում այն բարեկամական եւ ջերմ մթնոլորտը, որը տիրում էր ամբողջ գի-տաժողովի ընթացքում:

Միայն մէկ անգամ, երբ սկզբունքային բանավէճի մէջ էս անգիջում գիրք էի բռնել, մասնակիցներից մէկը կատակով զուշացրեց ընդգիծախօսներին որ չի բացառում որ դործը հասնի «քալաշնի-քով»ին: Ես ժպտով պատասխանեցի որ Հայերս աւելի հզոր գէնքով ենք վրնում՝ դա պատմական ճշմարտութիւնն է, իսկ



եթէ նա որոշ թերթերում կարդացել է գիտուած Հայերի մասին, ապա դա այն մարդիկ են որոնք Արցախում եւ Հայաս-տանի սահմաններում իրենց կեանքն են պահպանում եւ իրենց ընտանիքները: Ա-ռիթ ստեղծուեց հակիրճ ձեւով ներկա-յացնել այս պատերազմի բուն պատճա-ռը, որը, ցաւօք սրտի, անգամ չորս տա-րի յետոյ, ոչ բոլորն են հասկացել:

Գիտաժողովը սկսուեց գերմանացի գիտնականների առաջարկութիւնով, ո-րոնք ներկայացրեցին «Եւրոպական նա-խագիծ» կոչուող իրենց ծրագիրը: Առա-ջարկում էր եւրոպական բոլոր հնարա-ն-երաժշտագէտներին, իրենց աշխատանք-ներում կենտրոնանալ առաջին հերթին եւրոպական նիւթերի վրայ:

Այդ առաջարկը մի անգամից ծնեց մի քանի հարցեր, որոնցից առաջինը այն էր թէ ինչպէ՞ս կարելի է սահմանափակուել մի նիւթի վրայ, քանի որ «Եւրոպական» կոչուող մշակոյթի հետքերը տարածուած են իրենց ակունքներով՝ Հնդկաստանից մինչեւ Իռլանտա եւ անգամ Ամերիկա:

Դժուար էր ենթադրել որ գերմանացի անուանի մասնագէտները (Վերնէր Պախ-մանը, Էլէն Հիլմանը, Ալեքսանտէր Հոյս-լէրը եւ Գրաուս-Փետեր Կոխը) էին գի-տակցում գիտուող հարցի սահմանա-փակման թերութիւնները: Գուցէ եւ չի բացառում այն հանգամանքը, որ տը-նալ դէպքում ինչ-որ չափով տուրք էր տրուել «Միացեալ Եւրոպա» գերմանա-կան կառավարութեան ծրագրին: Վեր-ջապէս Ալեքսանտէր Հոյսլէրը աշխատեց բացատրել որ առայժմ, խօսքը գնում է միայն հնագիտական նիւթերի կուտակ-ման մասին եւ ոչ թէ գիտական եզրայն-դումների: Բոլոր դէպքում այդ հարցը մնաց բաց:

Մի այլ առաջարկով հանդէս եկաւ Ռումանիայում բացուած Թրակիապիտու-թեան Հիմնարկի հին նուագարանների բաժնի աշխատակից Սաւանա Տիաման-տին, որը յայտարարեց որ իրենց բա-ժինը կարիք ունի մեր բոլորին համա-գործակցութեան եւ հրաւիրեց տեղեակ պահել մեր այն բոլոր աշխատանքների մասին որոնք կապուած են Թրակիական արուեստի հետ: Պէտք է ասել որ իրենք համարում են այդ արուեստի ժառան-գորդներին բոլոր ժողովուրդները որոնք տարածուած են Յունաստանից մինչեւ Կարպատեան լեռները Ուկրաինայում:

Իմ առաջարկը եղաւ աշխատանքներ տանել Թրակիա-փոլիգիական մշակոյթի շրջանակներում, քանի որ դրանք նոյնա-նման ցեղերի մշակոյթներն են, եւ որը շրջանակները արդէն հասնում են նաեւ Հայաստան: Տիամանտին պատասխա-նեց որ, ըստ երեւոյթին այդպէս էլ կը լինի:

Ալէքի ընկան իրենց հետաքրքրութեամբ Վերնէր Պախմանի եւ Ալեքսանտէր Հոյս-լէրի հին սկիւթական նուագարանների ու սումասիրութիւնները: Պրանսուհի Քաթ-րին Հոմս-Լէնէրը եւ պեթիայի Սթեֆա-նի Վանտիփիլէրը խօսեցին արեւմտեան Եւրոպայում աւանդական, քերամիք չե-փորները գերի մասին:

Հնագոյն նուագարանները, իրեն ըս-կողմնական, պարզունակ դադափաբախ-սութեան «Հնէնց խորհրդանիշ» ներկա-յացրեցին Արա Դեմիրխանեանը հայկա-կան Ակադեմիայի արուեստի ինստիտու-տից եւ Էլն Պալէյլ Քէմպրիճից:

Թատուլ Մալինուքին եւ Տորոտա Պոպալուսան Լեհաստանից, Վերա Ռա-տիան Ռուսաստանից, խօսեցին դարեւ-դէնի ձեւով պատրաստուած հին սրաւո-նական բոժոժների եւ գանդակների ծե-սական նշանակութեան մասին:

Կենտրոնական Սահարայի հին երա-ժշտական աւանդութիւնների մասին խօ-սեց Պրանսիայի Ժան-Լուի Բէլէրը:

Չուլիցերիայի Ռեմոն Մէլլանը, յենու-լով հնագիտական յայտնի աղբիւրները տուեալներին, եկել էր այն եզրապնդ-ման, որ թէք նուագուող սրինգները ա-ւելի հին են, քան՝ «flute traverse»ը:

Ստասիկուլա - Ստուկուլակայան Սյու-ւաքիայից եւ Կասիա Լուստը Շուէտից ներկայացրեցին քերամիք սուլիչները, որոնք շատ բնորոշ էին տեղական մշա-կոյթների համար:

Աստիճանաբար պարզուում էին Սահարա անապատից մինչեւ Ուրալեան լեռները գտնուող տարածքի հնագրեան երաժշ-տական մշակոյթի որուագծերը:

Գիտաժողովի աւարտին եզրափակել խօսքով հանդէս եկաւ Լիեժի Համալսա-րանի նախապատմութեան ամպլոնի վա-րիչ փրոֆ. Մարտէլ Օթթը:

Շնորհաւորելով բոլոր մասնակիցնե-րին եւ կազմակերպիչներին այս գիտա-ժողովի յաջող աւարտի կապակցութեամբ, Մարտէլ Օթթը նշեց գիտաժողովի բարձր մակարդակը եւ լայն աշխարհադրութիւ-նը: Հաճելի անակնկալ էր, ըստ իրեն, այն որ պատշաճ մակարդակով հանդէս ե-կաւ այս գիտաժողովին հայկական երա-ժշտական հնարանութիւնը:

Դա մեզ համար զարմանալի էր քանի որ մենք արդէն ունէինք ոչ պակաս մա-կարդակով 1986 թ. Հայաստանում անց-կացուած, Համամիութենական հնարան երաժշտագիտութեան Ա. Գիտաժողովի մի փորձ:

Պէտք է ասել որ Պեժմայի միջազգա-յին Գիտաժողովի մասնակցութիւնը ո-րոշակի ծախքերի հետ էր կապուած եւ տողերիս հեղինակի մասնակցութիւնը կա-րող էր հարցականի տակ լինել, քանի որ վերջին աշխատանքները կատարուում էին Փարիզում:

Բարեբախտաբար, այս հարցին բմբնու-մով մօտեցաւ Հ.Ֆ.Բ.Մ.-ը, ծախքերի մեծ մասը վերցնելով իրեն վրայ:

Տողերիս հեղինակը 1993 թ. Ապրիլին հրաւեր է ստացել մասնակցել Պոլիում Սինան համալսարանի Անատոլեան ու-սումնասիրութեան Փրանսական Հիմնադ-րի եւ գերմանական հնագիտական Հիմ-նարկի կողմից կազմակերպուող մի ու-րիշ միջազգային գիտաժողովի: Այս ան-գամ գիտաժողովի թեման է՝ «Եգիպտան եւ անատոլեան երաժշտական մշակոյ-թը»:

Պատկերացնո՞ւմ էք թէ հայ գիտնա-կանի բացակայութիւնը ինչպիսի թեւեղ կը տալ պատմա-մշակութային կեդո-րարներին:

Յոյս յայտնեց որ այս անգամ եւս Հա-յերի մասնակցութիւնը տեղի կ'ունենայ եւ նոր էջեր կը լուսարանուեն միջազգա-յին գիտական ապարիչքում:

Փարիզ, Յունուար 11

de la science comme parure et parade

Un thème comme celui de «science et conscience» qui anime encore le débat philosophique, pose, de façon contemporaine la question offerte aux philosophes du XVIIIe par l'Académie de Dijon. En 1750, celle-ci lançait un concours sur la question suivante: «Si le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les mœurs». Jean-Jacques Rousseau, on le sait, remporte le prix. Dès lors que la question «science conscience» fait encore sens, la réponse de Rousseau mérite peut-être aussi quelque attention.

Il s'agit d'une question morale par excellence; pourtant, elle a le curieux désavantage d'en appeler à une réponse nécessairement immorale, c'est-à-dire inscrite dans le domaine de la vanité, de l'orgueil, soit encore de la parure et de la parade. Du point de vue de la morale, la science ne se différencie pas des arts et cet ensemble, sous l'apparence de la beauté, entretient en tant que parure et parade, un rapport fondamental au manège, au défaut qui ressortit, chez Rousseau, à la *différence* tant physique qu'intellectuelle, communicationnelle ou spatiale. Cette question terrible de la moralité ou du bien des sciences s'avère elle-même monstrueuse, Rousseau n'aurait jamais du y répondre, c'est à cause d'elle qu'il a connu la célébrité et, du même coup, sa perte, qu'il se trouve jeté dans un «gouffre de misères» (1). S'il est vrai, ainsi que l'a souligné Derrida à propos de Kant, que toute la philosophie s'en prend au «parergon», il reste que Rousseau opère un déplacement particulier en assimilant les sciences à ce supplément ornemental, en les inscrivant dans le champ du goût, dans le domaine de l'esthétique. La vérité n'appartient donc pas à la science mais à la conscience, à la morale qui se sous-tend d'une communication claire car en rapport avec le corps nu, avec le monde visible à l'œil nu, un monde où l'on sait, car on sait à quoi s'attendre, non pas un monde idyllique mais un monde sans illusion.

DIRE ET FAIRE :

LE PARADOXE
DE LA COMMUNICATION

La question proposée par l'Académie de Dijon se rapporte au bonheur du genre humain et d'emblée, Rousseau oppose, au domaine de la morale, lié à la rigueur,

au courage et à la probité, habité par le citoyen, le guerrier et le paysan, l'espace de la séduction où demeurent les Beaux-Esprits, les gens à la mode et l'opinion publique. Si Rousseau ne veut pas plaire, il veut néanmoins être compris. Citoyen, il ne peut être barbare, comme le montre l'un des manuscrits de la page titre où l'auteur, après avoir signé «Citoyen de Genève», cite Ovide «on me tient pour barbare parce qu'on ne me comprend pas».

Le *Discours* commence par une citation d'Horace («Nous sommes abusés par l'apparence du bien»). Rousseau va donc nous montrer le vrai bien, hors de son apparence, hors du paraître. Il va dès lors parler autrement, parler de /dans la vraie langue, dénoncer l'éducation qui enseigne par les vers l'oubli de toute vertu (2), l'oubli de la langue propre: Rousseau ne privilégie pas seulement l'oral sur l'écrit, il veut encore que la communication relève du performatif, que le discours soit un acte. La langue propre est musclée, la parole reflète le corps, la vraie communication équivaut à la nudité, et l'avantage pour la communauté, c'est que chacun sait tout de suite à qui il a affaire, il le voit «au premier coup d'œil» (3). A la langue propre, la vraie communication, celle du corps sain et robuste, de l'homme actif, qui, par son habit rustique ose paraître ce qu'il est, Rousseau oppose le langage apprêté, du courtisan qui, sous la dorure de sa *parure*, cherche à éblouir (4) pour mieux cacher sa différence. Les manières ont remplacé le geste, d'actif l'homme devient passif, il n'ose plus paraître ce qu'il est, il accepte d'être moulé (5). Le luxe et les arts, la parure, déforment le corps, le dévitalisent; moulé, l'homme devient aussi moule, mollusque que le discours du meilleur orateur ne suffirait à ranimer: «Toute l'éloquence de Démosthène ne put jamais ranimer un corps que le luxe et les Arts avaient enervé», écrit Rousseau (6). La vérité n'appartient pas à la science mais à la conscience, au langage clair qui a encore un rapport au corps, à la nudité. Au reste, tout beau discours participe de cette décadence sociale, y compris celui qui recevra le prix de l'Académie de Dijon. Le discours de Rousseau dénonce la perversité de la culture qui privilégie le talent au détriment de l'utilité, instaurant ainsi l'inégalité. Le discours, qui est apprécié en fonction du talent de l'auteur, ne vaut donc rien face à l'acte, à l'action de celui qui a fondé le prix de l'Académie. Pour que le discours de Rousseau puisse valoir quelque chose, il faut dès lors, d'une part, que Rousseau

n'ait pas de talent, que ce discours soit celui de l'homme moyen, et c'est pourquoi Rousseau écrit, à la fin du *Discours*: «Pour nous, hommes vulgaires, à qui le ciel n'a point départi de si grands talents et qu'il ne destine pas à tant de gloire...» (7). D'autre part, il opère, dans la dernière phrase de son *Discours*, un déplacement qui seul lui permet de cautionner le texte du *Discours*, à savoir que ce *Discours*, proféré par un homme vulgaire et sans talent, n'est pas un dire mais un faire: «sans envier la gloire de ces hommes célèbres qui s'immortalisent dans la République des Lettres, tâchons de mettre entre eux et nous cette distinction glorieuse qu'on remarquoit jadis entre deux grands Peuples; que l'un savoit bien dire, et l'autre, bien faire» (8). C'est pourquoi encore, dans sa préface à *Narcisse*, en 1752, Rousseau, exposant à nouveau le fond de son *Discours*, précise-t-il que son langage est grossier, c'est-à-dire qu'il a un sens, que le mot dit la chose («je continue d'appeler mes adversaires mes adversaires» (9) au contraire du langage poli engendrant des paroles incompréhensibles et sans rapport avec le sens commun, un «babil» (10) qui ne fait

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie
de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle
de Lisbonne

qu'accentuer la babélisation stimulée par les moyens de communication comme les croisades, la navigation et le commerce qui «ont entretenu et augmenté le désordre» (11).

COMMUNICATION/CONTAGION:
ROUSSEAU MEDECIN

Rousseau, dans ce texte, doit beaucoup à Montaigne, qu'il cite en note (12) pour souligner que le vrai discours s'oppose au spectacle donné par le bel esprit qui fait «parade de son esprit et de son caquet» et provoque la dégénérescence de l'homme en le contaminant (13). Aussi importe-t-il d'entrer en «défiance des sciences» qui, telles les lettres «ne guérissent rien», ne sont rien du point de vue de la vie (14). Les sciences et les arts, résultats de l'oisiveté et du luxe, ont rendu le corps difforme et malade d'une maladie impossible à guérir. Il «n'y a plus de remède» (15), affirme Rousseau qui voit les Académies et leurs fondateurs comme un médecin capable d'amoindrir les maux d'une société désormais incurable (16). La société semble agonisante mais non morte, sans quoi, le discours de Rousseau, équivalent à l'action du fondateur de l'Académie, n'aurait aucun sens: «je n'ignore pas que quand un homme est mort il ne faut point appeler de médecins» (17) répond Rousseau aux objections qui lui sont faites. Une société morte et une société saine se passent toutes deux de médecins dont seule la société malade, dégénérée, difforme et décadente a besoin. Ce qui revient à dire que le discours de Rousseau médecin n'a de place et de sens que dans la société malade à laquelle il se réfère et s'adresse. Rousseau signale en note que dans leur temps de

virilité et de force, les Romains ont banni la médecine (18). Il reprend ainsi un passage des *Essais* de Montaigne, en y apportant un changement notable puisque Montaigne précise qu'on peut et doit même se passer de médecins mais pas de médecine (19). La médecine, dans la note de Rousseau, se trouve sur le même plan que l'éloquence écartée par les Athéniens du temps de leur intégrité morale. Quelques paragraphes plus haut, Rousseau évoque Démosthène (20) dont l'éloquence arrive trop tard pour avoir un effet pharmaceutique, pour ranimer un peuple dévitalisé. Rousseau, par son discours prononcé à l'Académie, se présente dès lors comme un médecin qui arriverait au moment critique, avant la mort, après la santé.

DELIRE DE GRANDEUR :
LA FOLIE ET SON ESPACE

Rousseau, par son dire équivalent à un faire, freine les effets de la contagion en ranimant la communication c'est-à-dire un rapport au réel qui a disparu dans la société dégénérée des sciences et des arts. Par son dire, Rousseau cherche à montrer le monde tel qu'il est, c'est-à-dire à guérir la société de sa folie, de ses délirs visuels.

En comparant le rôle des sciences et des arts à celui de la lune sur les marées Rousseau signale, en filigrane, d'une part, que la lumière de nos Lumières, comme celle de la lune (21), n'est qu'un reflet, un miroitement et, d'autre part, que les arts et les sciences sont l'objet des lunatiques, des insensés, donc. Folie que l'invention technique fortifiera, implantera et rendra même contagieuse. L'écriture, qu'à la suite de Platon, Rousseau associe à la décadence, s'avère le médium de la folie. A cause de ce dangereux «pharmakon», la rêverie et le délire ne sont plus singuliers et passagers, ils se transmettent, restent présents, marquent le réel s'y insinuent et prennent sa place (22). La contagion de la folie intrinsèque à la science et aux arts s'avère fulgurante, il suffit de penser la science et les arts pour être d'emblée gagné par la folie. Rousseau, relatant les circonstances dans lesquelles est né son *Discours* nous montre comment cette folie a pour cause l'écriture, le journal imprimé. Se rendant à la prison de Vincennes pour visiter Diderot, il lit tout en marchant, l'annonce du concours dans le *Mercur de France*, il jette sur une feuille ses premières idées et arrive auprès de son ami «dans une agitation qui tenait du délire». Cet instant de folie est l'instant de sa perte (23) et Rousseau, qui pourtant oublie toute chose une fois qu'il l'a écrite, ne peut oublier ce moment d'«égarement».

Rousseau représente les sciences et les arts dans un tableau particulier, un tableau noir, comme l'humeur à l'origine de la folie, comme le ciel de la lune, comme la couleur extrême du poison (24), source des sciences et des arts. Comme la mort aussi. Il éteint les lumières du spectacle théâtral qui annihile la vie en la projetant dans un espace illusoire, alimentant un délire collectif. Rousseau préfère donc l'autre tableau, celui des peuples «préservés de cette contagion» qui trouvent leur bonheur dans la vertu, des citoyens rustiques dont l'idéal demeure le va-nu-



pied du continent américain (25), en somme tous ceux que les contaminés des Lumières appellent «Barbares», parce qu'ils ne les comprennent pas, pas plus qu'ils comprennent Rousseau.

Croire en la beauté de la science, consiste à se laisser leurrer par les apparences, à confondre le théâtre et la vie. La recherche scientifique constitue un «spectacle» et l'élan de la recherche s'avère scandaleux en ce qu'il envahit les «régions célestes», se compare à la course du Soleil, comme ces géants, ancêtres de l'androgynisme aristophanien, que Zeus punira. La science engendre une espèce de délire de grandeur, une façon disproportionnée d'occuper l'espace, de voir le monde à une échelle irréaliste, de vivre dans un espace anamorphique. La science et les discours sur la science donnent lieu à un espace qui n'est plus celui, plane, terrestre et terrien de l'humain, l'espace de la morale mais qui est un espace projeté, de façon concave ou convexe, suivant une forme identique mais inversée, en accord avec la forme du délire, à savoir, le gouffre [la misère de Jean-Jacques, le geste du sultan Achmet (26)] ou la pyramide (l'escalade orgueilleuse des hommes de sciences).

Les arts et les sciences instaurent un espace scandaleux, un espace monstrueux en ce qu'ils mélangent les genres des dimensions, perturbent les limites des strates, fabriquent un espace en trompe l'œil. Le terrestre se prétend céleste, le pied ne mesure plus, l'homme ne marche plus, il tourne vertigineusement comme le soleil, son mouvement est halluciné (27).

L'espace intérieur propre aux sciences et aux arts ne s'avère pas moins scandaleux, monstrueux ou illusoire que l'espace extérieur. Dans toute l'œuvre de Rousseau, l'espace moral est extérieur et trouve son modèle privilégié dans la place publique. En soi, l'intérieur se révèle déjà immoral, féminin. Aussi Rousseau voit-il —par les yeux du vertueux Romain Fabricius— la plus belle image de la moralité nécessairement située dans un décor à l'air libre, sous le ciel et dans un rapport à la terre: «le plus beau spectacle qui ait jamais paru sous le ciel, l'Assemblée de deux cent hommes vertueux, dignes de commander à Rome et de gouverner la terre» (28). De même, à Lacédémone, l'«air» du pays «semble inspirer la vertu» (29).

La fin du respect, l'anéantissement de la vertu, se signale par un changement d'architecture, par l'apparition de la peinture et de la statuaire. Le temple (de la vertu) se transforme en théâtre (du crime) (30). La décadence s'accompagne d'une façon perverse et sacrilège d'occuper l'espace; la façon d'habiter révèle le délire de grandeur des hommes se prenant pour des dieux. Et Rousseau lui-même, halluciné en sa naïve jeunesse, n'a-t-il pas considéré les «maisons» des «graves Écrivains» comme des sanctuaires avant d'être «guéri» par la vision du réel (31): Au temps du bonheur humain d'avant le progrès, l'homme vivait dans une cabane, c'est-à-dire, pour Rousseau, dans un habitat qui n'est pas un intérieur mais seulement un abri. Dans la cabane, l'homme ne cache rien, le privé n'existe pas, aussi les dieux cohabitent-ils avec lui (32). Avec la politesse, c'est-à-dire la surface brillante, polie de la polis athénienne transformée en parure et parade, par les orateurs et les philosophes, (l'élégance des bâtiments) répond «à celle du langage» (33). La représentation plastique et architectonique reflète la construction de la langue, arts et architectures sont mortifères, comme l'écriture.

Rousseau déteste particulièrement le marbre qui apparaît pour lui comme le matériau de la corruption (34). Les «marbres curieux» (35) d'Athènes ont remplacé les monuments que sont les actions héroïques des Lacédémoniens et le comble de la dépravation se signale par l'apparition de palais soutenant les vices sur des «colonnes de marbre», «gravés sur des chapiteaux corinthiens» (36). Par cette pré-

cision donnée quant à l'ordre architectonique propre à la décadence, Rousseau renforce, à travers cette image, le contenu de son discours. D'une part, l'ordre corinthien nous renvoie au luxe dès lors que, pour les vitruviens du XVIIIe, l'ordre corinthien doit être réservé aux édifices «nobles et splendides». D'autre part, et plus profondément, l'ordre corinthien, à travers la légende de Callimaque qui en marque l'origine, nous ramène à la féminité et à la mort. La forme allongée de la colonne et le décor végétal du chapiteau trouvent leur source dans la silhouette féminine, celle d'une vierge qui tombe malade et meurt et dont les objets placés dans un panier seront, au printemps, entrelacés au feuillage de l'acanthé (37). Le chapiteau corinthien, sous ses feuillages, garde la trace de la mort et, pour cela-même il illustre parfaitement le pouvoir mortifère des arts et des sciences que Rousseau, dès le début du Discours, compare à des «guirlandes de fleurs sur les chaînes de fer» (38).

La société des sciences et des arts s'avère une société pétrifiée, morte. L'action a cédé le pas à la fixité, à la rigidité, les veines du marbre sont comme le sang figé, l'édifice de marbre est le tombeau de la société. En outre, ainsi que l'a remarqué Barbara Stafford, le décor et les papiers marbrés servent, au XVIIIe, de métaphore aux égarements de l'esprit, ou au «psychisme liquéfié» prôné par la mentalité libertine (39). Aussi, en critiquant l'utilisation du marbre dans la société des arts et des sciences, Rousseau trouve-t-il encore un moyen d'insister sur la folie de la civilisation.

En condamnant les colonnes de marbre, ce n'est pas seulement le marbre que vise Rousseau mais encore la colonne, exemplaire du «parergon», l'additif extérieur, équivalent du cadre du tableau ou des vêtements des statues, d'une dorure comme parure (40). Les statues dans les jardins, les tableaux dans les galeries offrent aux enfants un modèle identificatoire délirant car irréel, appartenant à l'univers mythologique (41). En lui faisant perdre sa langue propre et en lui proposant la folie de personnages irréels pour modèle identificatoire, la société engendre chez l'enfant une vision dépravée, une représentation du monde anamorphique. Dans ce Discours pénétré d'une discrète paronomase, Rousseau nous avertit que l'enfant finira par préférer le peintre au pain, les vers à la vérité et à la vertu (42).

L'UTILITE DU RIEN

Si Rousseau prône l'utile contre le talent, il nous dit aussi qu'il n'y a rien d'utile à part ce qui satisfait nos instincts vitaux la survie. A l'oisiveté, image de la mort, il oppose les repos, la douce paresse de celui qui n'a besoin de rien, l'homme libre. Et c'est bien à une question de survie que se rattache le texte de Rousseau, texte utile dans cette société malade, Discours qui est un faire et non un dire, un faire voir.

Prométhée «cloué sur le Caucase» (43) pour avoir perturbé le repos des hommes, devient en quelque sorte le modèle négatif de Rousseau qui opère une inversion spatiale de la montagne en se voyant jeté dans un «gouffre de misère» où il est enchaîné. Et c'est là qu'il touche au plus près de la vérité, puisque le lieu même de la vérité est, pour Rousseau, suivant en cela Démocrite, le puits (44).

C'est en conséquence à l'échelle du réel que Rousseau cherche à nous ramener, à l'espace humain, celui de l'homme avec les pieds sur terre, l'espace terrestre de l'homme rustique. C'est encore pourquoi, admettant l'existence d'une poignée de savants, il décrit ceux-ci comme des hommes qui marchent, qui ont la force de marcher seuls.

Pour le reste, pour la société et la conscience, qui n'ont rien à voir avec les

sciences, il faut donc revenir aux élans primaires, aux besoins. Rousseau distingue ceux du corps et ceux de l'esprit, ceux qui fondent la société et ceux qui «en font l'agrément» (45), en cachant les chaînes de fer sous les guirlandes de fleurs. En favorisant l'apparence des vertus, ces ornements que sont les arts et les sciences affermissent le pouvoir en créant de nouveaux besoins, c'est-à-dire de nouveaux jougs. L'homme libre n'a besoin de rien, il va tout nu, chasse et reste indomptable. Il y a une violence intrinsèque au monde humain; loin de l'éliminer, le monde cultivé ne fait que la travestir. Aussi, la violence guerrière, sauvage, franche, du monde de la nudité sera-t-elle reprise de façon perverse par la science et les arts, engendrées par la superstition et l'avarice et fondées sur la haine, le mensonge, la flatterie (46).

Que nous dit Rousseau en démontrant l'hétérogénéité irréductible des sciences et de la morale, en déplaçant le domaine de la vérité? Il nous montre qu'il n'y a pas d'environnement innocent, que les arts et les sciences se révèlent les uns les autres, qu'ils forment un ensemble reflétant l'état d'esprit, l'état de santé mental d'une époque, et que celui-ci se transmet par le choix d'une forme de communication, par un type de discours. Du point de vue de la conscience, la science frôle nécessairement la folie, elle fabrique un réel qui ressortit à l'illusion ou même à l'hallucination. Ce que nous signale Rousseau, aujourd'hui encore, c'est que les vérités des sciences, pour être belles, n'en deviennent pas pour autant vraies au regard de la grande question du bonheur de l'humanité.

CHAKE MATOSSIAN

(1) J.J. ROUSSEAU, Œuvres complètes, Paris, Pléiade, t. III, notes et variantes, p. 1237: «Qu'est-ce que la célébrité: Voici le malheureux ouvrage à qui je dois la mienne. Il est certain que cette pièce qui m'a valu un prix et qui m'a fait un nom, est tout au plus médiocre, et j'ose ajouter qu'elle est une des moindres de tout ce recueil. Quel gouffre de misères n'eut point évité l'Auteur si ce premier écrit n'eut été reçu que comme il méritait de l'être».

(2) «Vos enfants ignoreront leur propre langue, mais ils en parleront d'autres qui ne sont en usage nulle part: ils sauront composer des Vers qu'à peine ils pourront comprendre...», Discours, p. 24.

(3) Discours, p. 8: «L'homme de bien est un athlète qui se plaît à combattre nud... Avant que l'art eut façonné nos manières et appris à nos passions à parler un langage apprêté, nos mœurs étoient rustiques, mais naturelles; et la différence des procédés annonçoit au premier coup d'œil celles des caractères. La nature humaine, au fond, n'étoit pas meilleure; mais les hommes trouvoient leur sécurité dans la facilité de se pénétrer réciproquement, et cet avantage dont nous ne sentons plus le prix, leur épargnoit bien des vices».

(4) Ibid., p. 16: «il ne faut qu'examiner de près la vanité et le néant de ces titres orgueilleux qui nous éblouissent, et que nous donnons si gratuitement aux connoissances humaines».

(5) «c'est sous l'habit rustique d'un Laboureur, et non sous la dorure d'un Courtisan, qu'on trouvera la force et la vigueur du corps. La parure n'est pas moins étrangère à la vertu qui est la force et la vigueur de l'âme. L'homme de bien... méprise tous ces vils ornemens qui génèrent l'usage de ses forces, et dont la plus part n'ont été inventées que pour cacher quelque difformité... il régné dans nos mœurs une vile et trompeuse uniformité, et tous les esprits semblent avoir été jetés dans un même moule», Ibid., p. 8.

(6) Ibid., p. 10.

(7) Ibid., p. 30.

(8) Ibid., p. 30.

(9) Narcisse, Œuvres complètes, Pléiade, t. II, p. 960, note.

(10) Ibid., p. 969.

(11) Ibid., p. 964, note.

(12) Discours, p. 9; cf. MONTAIGNE, Essais, III viii., «De l'art de conférer».

(13) MONTAIGNE, Essais, III, viii., Paris, Gallimard, 1965, p. 186: «Comme notre esprit se fortifie par la communication des esprits vigoureux et réglés, il ne se peut dire combien il perd et s'abâtardit par le continuel commerce et fréquentation que nous avons avec les esprits bas et maladifs. Il n'est contagion qui s'épande comme celle-là».

(14) MONTAIGNE, Ibid., p. 190.

(15) ROUSSEAU, Observations (sur la réponse qui a été faite à son discours), Op. cit., p. 56.

(16) Observations, p. 56.

(17) Lettre à l'abbé Raynal, Op. cit., p. 33.

(18) Discours, p. 12.

(19) MONTAIGNE, Essais, I, XXXVII, p. 546.

(20) Discours, p. 10.

(21) «L'élévation et l'abaissement journalier des eaux de l'Océan n'ont pas été plus régulièrement assujettis au cours de l'Astre qui nous éclaire durant la nuit que le sort des mœurs et de la probité au progrès des sciences et des Arts», Ibid., p. 10.

(22) «On n'avait point encore inventé l'art d'éterniser les extravagances de l'esprit humain. Mais grace aux caractères topographiques et à l'usage que nous en faisons, les dangereuses reveries des Hobbes et des Spinosas resteront à jamais», Ibid., p. 28.

(23) ROUSSEAU, Confessions, Livre huitième, Pléiade, t. I, p. 351: «Je pris un jour le Mercure de France et tout en marchant et le parcourant je tombai sur cette question proposée par l'Académie de Dijon... A l'instant de cette lecture je vis un autre univers et je devins un autre homme... Ce que je me rappelle bien distinctement dans cette occasion c'est qu'arrivé à Vincennes, j'étais dans une agitation qui tenait du délire... Tout le reste de ma vie et de mes malheurs fu l'effet inévitable de cet instant d'égarement. L'égarement, pour l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert est celui qui a perdu son chemin; il est aussi celui qui a quitté la voie de la vertu, du devoir et de la religion».

(24) Discours, Rousseau parlant de Constantinople, «azile des sciences et des arts», dit: «tout ce que la débauche et la corruption ont de plus honteux; les trahisons, les assassinats et les poisons de plus noir».

(25) Rousseau cite encore Montaigne, Discours, pp. 11-12.

(26) «Le sultan Achmet cédant aux importunités de quelques prétendus gens de gout avait consenti d'établir une Imprimerie à Constantinople. Mais à peine la presse fut-elle en train qu'on fut contraint de la détruire et d'en jeter les instruments dans un puits», Discours, p. 28, note.

(27) Discours, p. 6: «s'élancer par l'esprit jusques dans les régions célestes; parcourir à pas de Géant ainsi que le Soleil la vaste étendue de l'univers».

(28) Ibid., p. 15.

(29) Discours, p. 13.

(30) Ibid., p. 10: «Rome, jadis la

temple de la vertu devient le théâtre du crime...»

(31) Narcisse, op. cit., p. 962: «Toutes les fois que je songe à mon ancienne simplicité, je ne puis m'empêcher d'en rire... Je regardais tous ces graves Ecrivains comme des hommes modestes, sages, vertueux irréprochables. Je me formais de leur commerce des idées angéliques et je n'aurais approché de la maison de l'un d'eux que comme d'un sanctuaire. Enfin je les ai vus; ce préjugé puérile s'est dissipé et c'est la seule erreur dont ils m'aient guéri (nous soulignons)».

(32) Discours, ibid., p. 22: «Quand les hommes innocents et vertueux aimaient à avoir les Dieux pour témoins de leurs actions, ils habitaient ensemble sous les mêmes cabanes». Dans l'Origine des langues, la cabane ressort également comme un espace primitif où règnent le silence et l'inceste, un espace donc sans limites, sans interiorité: «Les sauvages de l'Amérique».

(33) Discours, p. 12.

(34) Discours, p. 12: «On y voyait de toutes parts le marbre et la toile animés par les mains des maîtres les plus habiles. C'est d'Athènes que sont sortis ces ouvrages surprenants qui serviront de modèles dans tous les âges corrompus».

(35) Ibid, p. 13.

(36) Ibid, p. 22.

(37) Sur l'interprétation de l'ordre corinthien du XVIe au XVIIIe siècle, cf. Erik FORSSMAN, Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts, trad. portugaise, Lisboa, Presença 1990; pp. 15;26 et 81-94.

(38) Discours, p. 7.

(39) Barbara Maria STAFFORD, Body Criticism, Cambridge, MIT Press, 1991, pp. 199-209: «Fluctuating and tinted waves I suggest, were the visual and non discursive equivalents of mental errancy» (p. 199)... «Copnversely, for the rational side of the Enlightenment, the picture of unfocused "madness" or aimless pandemonium was incarnated by marbling... If loquaciousness was the disease of Logos, then marbling was the insanity of the visual» (p. 205).

(40) Sur la colonne comme «parergon», cf. Jacques DERRIDA; La vérité en peinture, Paris, Champs Flammarion, 1978, pp. 62 et 67.

(41) Ibid., p. 25: «Nos jardins sont ornés de statues et nos galeries de tableaux. Que penseriez-vous que représentent ces chefs-d'œuvres de l'art exposés à l'admiration publique? Les défenseurs de la patrie? ou ces hommes plus grands encore qui l'ont enrichie par leur vertus? Non. Ce sont les images de tous les égarements du cœur et de la raison, tirées soigneusement de l'ancienne mythologie et présentées de bonne heure à la curiosité de nos enfants».

(42) Ibid., p. 26: «Nous avons des Physiciens, des Géomètres, des Chymistes, des Astronomes, des Poètes, des Musiciens, des Peintres; nous n'avons plus de citoyens; ou s'il nous en reste encore, dispersés dans nos campagnes abandonnées, ils y périssent indigènes et méprisés. Tel est l'état où sont réduits, tels sont les sentiments qu'obtiennent de nous ceux qui nous donnent du pain, et qui donnent du lait à nos enfants».

(43) Discours, p. 17. Rousseau compare le dieu grec au dieu égyptien Theuth.

(44) Discours, p. 18: «Sommes-nous donc faits pour mourir attachés sur les bords du puits où la vérité s'est retirée?».

(45) Discours, p. 6.

(46) Ibid., p. 17.

CH. M.

ԵՐԿՈՒՈՐԵԱԿԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹԻՒՆԸ

3. ՓՐԱՆՑ ՔԱՓՔԱ ԿՐՏՍԵՐ

Ի՞նչ է «փոքրամասնական» գրականությունը մը (1):

Ժիլ Տըլէօզ և Ֆելիքս Կաթարի 1975-ին լոյս ընծայած են Քաֆքային նուիրւած հատոր մը, որուն ենթախորագիրն է՝ «Pour une littérature mineure» (2): Քաֆքային փոքրամասնականութեան մը կը պատկանէր, եւ փոքրամասնական գրականությունը մը կը մշակէր, այն իմաստով նախ՝ որ Փրակայի մէջ ապրող Հրեայ մըն էր, ու կը դրէր Փրակայի «մեծամասնական» լեզուն, ոչ թէ եփտիչը, ոչ թէ չեխերէնը, այլ՝ գերմաներէնը: Երկուքը Քաֆքայի նախնիքներուն լեզուն էր հաւանաբար, չեխերէնը դաւառի լեզուն էր (եւ անշուշտ քաղաքի բնակիչներու մեծամասնութեան լեզուն), նախորդ սերունդի Հրեաներու մայրենի լեզուն, իսկ գերմաներէնը՝ մայրաքաղաքի գերմանական փոքրամասնականութեան եւ պետական վարչություն տիրող լեզուն: Այդ լեզուով գրելը կը նշանակէր սկիզբէն իսկ՝ «օտար» լեզուով մը գրել, թէեւ մայրենի: Օտարություն կ'արտադրէր գերմաներէնը, ոչ թէ որովհետեւ Քաֆքայի նախնիքներուն լեզուն էր, այլ զայն դուրսն առնողը կը կոչէր չըջապատէն, եւ ինքն իսկ կտրուած էր գերմանալեզու աշխարհէն (3):

Երբ կը սկսի գրել, Քաֆքա կը կատարէ ուրեմն առաջին հերթին՝ իր տրամադրութեան տակ եղող լեզուներուն միջեւ ընտրություն մը: Լեզուական ընդհանուր կացութիւնը շատ տարբեր է հետեւաբար՝ հայկական Սփիւռքի եւ մասնաւորաբար Միացեալ-Նահանգներուն մէջ տիրող կացութիւնէն, բայց ինչ որ կը հետաքրքրէ զիս հոս՝ «littérature mineure»-ի հարցն է: Այս հարցին յատկացուած է Տըլէօզ-Կաթարիի դրէին մէջ ի միջի այլոց՝ երրորդ գլուխը, որ կը կոչուի՝ «Qu'est-ce qu'une littérature mineure?»:

Կ'ընկրկիմ յանկարծ թարգմանելու պարտականութեան առջեւ, որովհետեւ յըստակ է որ բառախաղի մը վրայ հիմնուած է յղացական այս հնարքը:

Նախ եւ առաջ minoritaire բառը չեն դուրսն առնող հեղինակները: Իրենց դիտարկած ու հետապնդած գրականութիւնը չի պատկանիր փոքրամասնականութեան մը, չի սահմանուի հաւանական ընթերցողներու թիւով կամ անմիջական ընդունելութեամբ: Հակադրաբար՝ Տըլէօզ և Կաթարի չեն խօսիր երբեք «մեծամասնականութեան» մը մասին, երբ կը սահմանեն տիրող լեզուն: Կ'ըսեն langue majeure, եւ ո'չ թէ օրինակ langue de la majorité: «Majeure» կը նշանակէ «առաջնակարգ», իսկ mineure, որ ասոր հակառակն է, պիտի նշանակէ հետեւաբար՝ երբեք կարգի, կրտսեր: Այս հակադրությունիւ իրենք չեն հնարք: Կու գայ ան ուղղակի Քաֆքային, որ ինքն իրեն համար՝ կը փորձէր երբեմն յատկացնել տարբերությունը (4):

Ահաւասիկ հիմա՝ նախադասութիւնը որ Փրանսայի մեկնաբաններուն մօտ՝ littérature mineure յղացքը կը սահմանէ. «Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure» (5): Թարգմանութեան առաջին փորձ մը՝ «Կրտսեր (փոքրամասնական) գրականությունը մը երկրորդական կարգի լեզուով մը մշակուած գրականությունը է, այլ այն մէկը զոր փոքրամասնությունը մը կը զարգացնէ առաջնակարգ լեզուով մը»: Պէտք էր ըսել հաւանաբար՝ «տիրող» լեզուով մը:

Խորքին մէջ, լեզուական որոշումը տրուած էր Ֆրանց Քաֆքային մէկ սերունդ առաջ, երբ Հրեաները գիւղերէն կը փոխադրուէին քաղաք ու իրենց մեծամասնական լեզուն կը փոխէին, դադարելով ըլլալէ կէթոյական համայնք, դադարելով նաեւ ըլլալէ Չեխերուն մէջ հաստատուած փոքրամասնություն, ու դառնալով գերմանալեզու, գերմանական փոքրամասնություն (6): Փրակայի մէջ տիրող լեզուն (կայսերական լեզուն) գերմաներէնն էր, Հրեաները կը դառնան հետեւաբար այդ լեզուին ենթակաները, կ'ենթարկուին անոր: Փոքրամասնական գրականությունը կը մշակուի ուրեմն տիրող, տիրակալ լեզուին մէջ, առաջին պայմանն է այդ մէկը: Բայց ըլլալու համար փոքրամասնական, պէտք է մտնէ անշուշտ տիրակալութեան խաղին մէջ, պէտք է մտնուի հետեւաբար իր ենթակայութիւնը, աւելի ճիշդ՝ իր ենթարկուածութիւնը, խաղալով ուժեղներուն դերը, ու ծախելով մշակութային իրենց իրենց (Քաֆքայի օրինակ պիտի չդրէր Կէօթէի լեզուով, ոճով, տիրութեամբ, անհատականութեան վրայ դրուած չեչոյով, վարպետի գերակշռություն, հակառակ Կէօթէի հանդէպ իր ունեցած պաշտամունքին): Նոյնքան մահացու է սակայն այս ուղղութեամբ՝ էթնիքական փորձությունը: Կրնա՞ք երեւակայիլ Ֆրանց Քաֆքա մը որ էթնիք գրականություն մշակէր: Ժիշդ է որ Հայկական սեպան մեկնաբանները, որոնք հրեականութեան դիտանկիւնէն կարդացին իր դործը, ու փորձեցին զինքը ներքաշել «հրեական» պիտակուած «մշակութային կաղապարներու» ոլորտէն ներս (7): Իրեն փոքրամասնական, հարկաւոր է մըտնել ուրեմն տիրակալ լեզուին մէջ, ըսակիլ՝ հոն, չվերականգնել ու չհրամցնել Փրանսայական կամ առաջնական ինքնություն մը, որ պիտի յատկանշուէր միայն ու միայն իր նախնականութեամբ, բառին բոլոր կարելի առումներով (8):

Փոքրամասնական «կրտսեր» գրականությունը պէտք ունի, ըլլալու համար այդ, ճշդութեամբ բանեցնելու տիրող լեզուի տիրութեան պայմաններուն ու սահմաններուն վրայ, բայց ներսէն, չեչոյելով իր ենթարկութեան, իր թերահաւ-

թիւնը, մարմնաւորելով օտարութիւնը հոն ուր օտարին գիտակցութիւնը չկայ, ներկայացնելով տիրութեան հոն ուր տիրութեան ու տիրակալութեան լաւագոյն ձեւը, լաւագոյն դործիքը տիրութեան «տիրութեան» մոտացութեան մատնեն է: Ամբողջ հարցը «ներսէն» մեծամասնական ու տիրող լեզուի մը փոքրամասնական գործածություն մը կարելիութիւնը հնարելն է (9): Օրինակ Սախըր-Մազուի մը (պոհմ ծագումով վիէննացի դրողը, Քաֆքայի ժամանակակից, որ իր անունը պիտի տար մադրիսականութեան, եւ որուն հատոր մը նուիրուած է նոյն պէս Ժ. Տըլէօզը 10) նոյնքան «... փոքրամասնական-կրտսեր գրականություն մը կը մշակէ, որ իր [Սախըր-Մազուի] կեանքին իսկ է, փոքրամասնություններու քաղաքական գրականություն մը» (11): Փոքրամասնական գրականություն մը հնարելու ձեւերէն մէկն է մագոյսական կեցութեամբ, թէեւ միակը չէ անշուշտ, եւ ամէնէն ուժեղն ալ չէ: Բայց ամէն պարագայի մէջ՝ «մագոյսական մը», կ'ըսեն Տըլէօզ և Կաթարի, «միշտ այնպիսի դերքի վրայ կը դնուի որ իր սեփական լեզուով իսկ՝ փոքրամասնական գրականություն մը կ'արտադրէ» (12):

Կրտսերը կը սկսի տիրող լեզուին տիրակալութեան հարցով մը: Կը վերջանայ սակայն, եւ հոն է նախնի, տիրութեան, լուծումը, ընդմիշտ չեզոքացւած խօսեցնելու ամբողջովին նոր հարցով մը, որ ազգադրական ու բնկերարանական բնոյթ չունի այլեւս: Առաջինը փոքրամասնություններու հարցն է, դադարեցնելու եւ անոնց դաւաններուն հարցը: Երկրորդը փոքրամասնական գրականություն մը հարցն է. «Ինչպէ՞ս ընել սեփական լեզուէն պոկելու համար կրտսեր - փոքրամասնական գրականություն մը, որ կարողանայ լեզուին մէջ իր ծակը բանալ խլուրդի պէս... Ինչպէ՞ս դառնալ մեր իսկ լեզուին վաշկատու, զաղթականը, գնչուն» (13): Ուղղակի Քաֆքա-

Գրեց՝
ՄԱՐԿ. ՆՇԱՆԵԱՆ

չէն կու գայ այս խօսքը: Փրակայի Հրեաները գերմանական փոքրամասնականութեան մաս կը կազմէին, կ'ըսէ Քաֆքա, ինչպէս «խանձարուերն մէջ գերմանացի երախան գողցող գնչուները» (14):

Նոյն բանը կարելի է ուրիշ ձեւով ըսել: Գողցնելով լեզու մը որ իրեն չի պատկանիր, սեփականացնելով օտարին լեզուն խանձարուերն մէջ, այդ լեզուն մեծցնելով, անոր վրայ հոգալով ինչպէս թէ ըլլար ի'րը, Կրտսերը, զաղթականը, թափառաշրջիկը իր օտարությունը կը ամրացնէ լեզուին մէջ: Մատուցելով իսկ չէ: Այլ՝ զողջօնին հանդէպ հոգաւորություն մը: Փոքրամասնական գրականությունը այն մէկն է, որ մեծամասնական կամ տիրակալող լեզուին մէջ կը քարգմանէ տիրութեան, թերահաւ, վիժածը, անապատայինը, անյուշութեան անպատկառ, այդ բոլորը որ պիտի չըսուէր երբեք, եթէ չըլլար մեծամասնականը: Ան միջակայութիւն եւ առանց միջարկումի՝ կը թարգմանէ օտարը, լեզուի մը մէջ որուն մեծամասնական պաշտօնն իսկ է՝ օտարին օտարությունը չեզոքացնել: Ինչ որ այլեւս այս կամ այն փոքրամասնական զարգացուցած էթնիք բնոյթի դրականություն չի վերաբերիր, այլ կը ներկայացնէ «ամէն գրականություն յեղափոխիչ պայմանը» (15):

Յարակարծիք չէ ըսել որ փոքրամասնականութեան մը գրականությունը այսօր էթնիք դիտանկիւնէն կարգալը (էթնիք փորձառութեան մը կամ էթնիք էություն մը իմաստով, տարբերություն չընէր հոս այլեւս) առանց այլեւայլ՝ հպատակիլ է մեծամասնական կեցութեան, եւ այդ է որ կը կատարէ բնականաբար՝ Մ. Պետրոսեանի հատորը: Որովհետեւ մեծամասնական կեցութեան է որ իր զարգացումի այժմեայ փուլին՝ կարեւորություն կ'ընծայէ փոքրամասնություններուն, տեղ

Կը բանայ էթնիքական յատկանիշներուն ու արժանիքներուն, սահմանուած՝ մեծամասնականը հարստացնելու (16): Այդ իմաստով էթնիքը դիտարկելու ուրիշ բան չընենք եթէ ոչ «մեծամասնականացընել» (թող ներուի այս նորարարութիւնը) ինչ որ կու գայ փոքրամասնութիւններէն, այսինքն՝ անգամ մը եւս գայն չէզոքացնել, իր պայթուցիկ ականի ուժը (եթէ ունի) «ապականացնել», կասեցընել: Էթնիքը ընթերցումը մեծամասնականին մեղսակիցը կը դառնայ, անոր մեղսակիցն է առաջին պահէն իսկ:

Ձեռ գիտեր, թէ կայ այդ ուժը ամերիկահայ անգլիալեզու գրականութեան մէջ: Գիտեմ միայն որ ամերիկահայ հեղինակ մը «փոքրամասնական-կրտսեր» գիտանկիւնէն նկատի առնող անձերէն մէկն է, գրեթէ միակը, Ժանին Ալթունեան: Քըն-նադատ, էսէյագիր ու մտածող նոյն ատեն (կամ ասոնցմէ ո՛չ մէկը, սկիզբէն իսկ լուսանցեալին, ինչպէս Ժիլ Տըլէօզը, երբ կը խօսի գրականութեան մասին), Ժ. Ալթունեան այդ մօտեցումը կ'առաջարկէ Բայքէ'ի ինձ դռներն Հայաստանի հատորին մէջ լոյս տեսած՝ Մայքըլ Մուլէնի հեղինակած Passage to Ararat գրքին վերաբերեալ յօդուածով, ի միջի այլոց (17): Ժանին Ալթունեանի այս հատորին պոստիկ ուսումնասիրութիւն մը նուիրած էի երկու ու կէս տարի առաջ (18): Պիտի վերադառնամ հոս պահ մը հոն տրուած գլխաւոր տարրերուն, չեղտելով անոնց նշանակութիւնը «կրտսեր» գրականութեան մը սահմանումին համար:

Ժանին Ալթունեանի աչքին, ցեղասպանութեան ոճիւրը կը կայանայ նոյնքան դործուած բրտութեան, որքան այդ բրտութեան շուրջ պահուած լուծութեան մէջ: Ոճաւորներն լուծութիւնը կը կրկնուի այլ ձեւով հաւաքական բրտութեան անմիջականօրէն ենթարկուած անձերու լուծութեամբ: Հայրերը կը լռեն: Հայրերուն մէջ կը լռէ հայրութիւնը: Երախտ ինչ կրնայ ընել այդ լուծութեամբ, ինչպէ՞ս կրնայ վարուիլ այդ ժառանգով, ինչպէ՞ս կրնայ թարգմանել դայն: Որդիները ըստիպուած են դաւաճանելու ըլլալու: Ստիպուած են իրենց հայրերը դաւաճանելու, կարենալ փրկելու համար գիրենք այդ սպաննիչ լուծութենէն: Անկարելի է լուծութեան դատաւիճը կոտորել սեփական լեզուէն ներս, քանի որ սեփական լեզուի յիշողութիւնն է որ մէկ ընդ միշտ՝ վերանուած է, աւերուած է Աղէտին մէջ: Պէտք է անցնիլ հետեւաբար տիրող լեզուի սահմաններէն, հպատակիլ անոր օրէնքներուն, եւ ըլլալ ա՛յդ լեզուին մէջ սեփական լեզուի աւերին թարգմանը: Ա՛յդ է որ կ'ընէ միջի այլոց Մայքըլ Մուլէն մը Ամերիկայի մէջ: Այդ կ'ընէ նաեւ Մարթէն Մեյլընեան մը՝ Յորսոս: Բայց նոյն ձեւով կարելի է հասկնալ բռնարարութեան հետքերը իր մարմնին վրայ կրող կնոջ աշխատանքը, որ պէտք է բեկանէ ոճիւրը կրկնապատկող ու ամբողջացող լուծութեան դատաւիճը: Նոյնպէս եւս կարելի է հասկնալ դատաւարական ոճիւրէն անցած ու «աղատած» Անի Խոնոյի պատմութիւնը, որ պէտք է դաւաճանէ հօրն ու մօրը, անցնի տիրողներուն կողմը, տիրողներու լեզուին, կարենալ ըսելու համար հօրն ու մօրը կրած էական ու անարգաբերելի կորուստը: Փոքրամասնական գրականութիւնը թիւի հարց չէ, ազգային փոքրամասնութեան հարց ալ չէ ի վերջոյ: Այս էական ու անարգաբերելի կորուստը ժառանգելու խնդրին մէջն է ան: Քանի որ այդ կորուստը միշտ լեզական բնոյթ ունի (Աղէտը կը կործանէ սեփական լեզուին), կայ միշտ տիրող լեզուին մէջ՝ լեզուի աւերը թարգմանելու պարտականութիւնը, կայ միշտ «faute de»-ի սկզբունքը: «Faute de parler ma langue», կ'ըսէ Ժանին Ալթունեան: Գրելը՝ աւերումին թարգմանութիւնն է այս պարագային: Անցը մը՝ մէկ լեզուէն միւսը: Լրուած լեզուէն դէպի գոյցուած լեզուն:

Լեզուի լուծութեան մատնուած, ստիպուած եմ լուծելու խօսեցնելու, լեզուական կորուստը դարձնելու գլխաւոր շարժիչը լեզուական ստեղծման:

Անշուշտ ամէն հեղինակ ունի իր մեծ տաճարութիւնները: Ժանին Ալթունեանին

մտահոգութիւնը փոքրամասնական գրականութեան կամ «կրտսերային» ստորուզութիւններու սահմանումն ու հաստատումը է՛: Ունի հարցերը զննելու իր ձեւը, մասնաւորաբար երբ տիրող լեզուին մէջ օտարին ներկայութիւնը կը հասկընայ իրեն աւերիչ լուծութիւնը լռելի դարձնելու անհրաժեշտութիւն, եւ լուծութիւնը՝ միաժամանակ իրեն բրտութեան կրկնաւորում (երբ դո՛ւր ո՛չ մէկ միջոց ունի իր կրածը լեզուին բերելու, ու «գո՛հ» մըն է այդ պատճառով ու այդ իմաստով իսկ) եւ հայրական հակադրեցութիւն (երբ հայրը ամբողջովին կը նուիրուի մեծամասնական մշակոյթին, կամ սպիկար հաւատք մը կ'ընծայէ անոր, կարծելով որ այդ ձեւով՝ պիտի փրկէ որդին իր ապրած սարսափէն): Իր մօտ կայ նաեւ Աղէտին անդրադարձը, թեմա մը որ բնականաբար՝ բացակայ է Տըլէօզ-Կաթարի տեսականացումին մէջ: Բայց «faute de»-ի սկզբունքը եւ թարգմանութեան ուրուագծող տեսարանութիւնը (ա) գրելը իրեն աւերուածութեան անմիջական թարգմանութիւն, տիրող լեզուին մէջ, բ) թարգմանուած լեզուի լուծութեան դէմ՝ գողնալ, սեփականացնել ու գործածել ստիպողաբար թարգմանող լեզուն - լաւագոյն սահմանումներն ու պատկերազարդումներն են «փոքրամասնական-կրտսեր» կեցւածքին:

Հոս ազատութեան շուրջ մը կը տիրէ վերջապէս, երբ կը տեսնենք որ մէկ քով դրուած են (ու մինչեւ իսկ՝ լռելեայն քննադատութեան մը ենթարկուած) ի միջի այլոց մշակութային «ալիպի»ները եւ առասպելական «ինքնութեան» մը կառուցող ցնորանքները: Ժ. Ալթունեանի ուսումնասիրութիւնները կը փաստեն որ կարելի է կարգաւ փոքրամասնական գրականութիւն մը առանց փոքրամասնութիւններուն յատուկ կեղծ արժեւորումներուն, ու բռնադատելի սահմանումներուն, որոնց բանաձեւն է միշտ՝ «Ահաւասիկ ո՛վ ենք մենք»: Հաստատում մը որ կը սպասէ միշտ մեծամասնական պատասխանին՝ «Այո՛, ա՛յդ էք»: Այս կեցւածքն ու կացութիւնը շատ կը նմանին Փիթըր Նաճարեանի ներկայացուցած ու չբացայայտած անիրազործելի, հողեխողող պահանջին, մօրը ուղղութեամբ՝ «Ձըլլա՛յ որ մոռնաս ո՛վ ըլլալը»: Կրնայ փորձել, խեղճ աղջիկը, բայց ինչպէ՞ս կարենայ ըսել ո՛վ ըլլալը, երբ լեզուն որուն մէջ «ո՛վ»ը պիտի ըսուէր լուծ է իր մէջ: Որմէ ետքը իր որդիին կը մնայ այդ էական ու անարգաբերելի լուծութեան հետքերուն հետեւի գոյցուած լեզուով մը:

Կը հակադրուի, թէ ինչո՞ւ այդքան անհեթեթ է Փիթըր Նաճարեանի մը փնտրտուքը, ինքնորոշումը տեղաւորել էթնիք գրականութեան ծիրին մէջ, երբ ան «Եթէ՛ ո՛վ ըլլալը» պահանջին հակադրու, մահացու տրամաբանութիւնը կը քակէ, գայն մէջբերելու իր պարզ արարքով, եւ կը քակէ միեւնոյն ժամանակ բոլոր ցեղայնութիւններու հիմունքը՝ այդ «ո՛վ»ը, որ ինքը չկայ, բայց որուն տեղ կայ գայն չմոռնալու, գայն յիշելու անիրազործելի պահանջ մը: Յիշուած տարի պէտք է անցնէր, որպէսզի պարզի աղջիկը, ուրիշ աշխարհ մը փոխադրուած, դարձած մայր, ծերացած, մահուան սեմին հասած, կարենար պատասխանել վերջապէս, որդիին դէմ յանդիման, ու հակադրել զո՛ւ վը յիշելու հակարկու պահանջին, «Անկարող եմ իր գէ՛ղը վերիշելու», «Անկարող եմ իր ձայնը վերիշելու» անխուսափելի յայտարարումով մը արտաբերուած խօսքերով, որդիին ձգելով վերակադրութեան անհուն աշխատանքը, ու յիշողութեան անկարելիութիւնը արձանագրելու պարտականութիւնը: Երբ մայրը կ'անդրադառնայ որ յիշելու պարտաւորութեամբ՝ գոյցուած է իրմէ, լուծ են իր մէջ յիշողութիւնը եւ յիշողութեան լեզուն, որդին կրնայ անցնիլ վերջապէս (ու ստիպուած է անցնելու) տիրող ու տիրական լեզուին, ըսելու համար լուծութիւնն ու գոյցութիւնը:

Անոնք որ կը ճանչնան, մօտէն թէ հետեւին, «Փարիզի դպրոց»ի տղոց գործերը, ո՛չ միայն Որբունիի եւ Շահնուրի Սուլթանի օր մը եւ Նահմիջը առանց երգի մշակման, այլեւ ու մանաւանդ՝ Հրէյ Չարդաբեանի 1934-ին լոյս տեսած Մեր կեանքը, կ'անդրադառնան հաւանաբար թէ որքան մեծ են հոն հանդիմանութիւնները, եւ հաւանաբար ալ՝ տարբեր

ութիւնները այստեղ չօչափուած թեմաներուն հետ: Այս վէպերը, եւ իրենց հետ՝ ուրիշ գործեր, հայալեզու հեղինակներու գրելէն ելած էթնիքային մօտ են սակայն տիրող լեզուով զարգացուած փոքրամասնական փնտրտուքին, այն ատեն ինչ արդարացում կ'ունենայ կրտսերին սկզբունքը, «faute de»-ի օրէնքը, անմիջական ու անհունական թարգմանութիւնը, լուծութեան մատնուած լեզուին փոխարէն լեզուի անհրաժեշտ գոյցութիւնը: Կամ հակառակ ձեւով ըսւած՝ ո՛ր մնացին հայալեզու գրականութեան մէջ փոքրամասնական սկզբունքները: Այլ խօսքով՝ ինչպէ՞ս հասկընալ կապակցութիւնը «փոքրամասնական» եւ «սփիւռքեան» գրականութիւններուն միջեւ:

Կը գնեմ առաջ՝ հարցումը միայն:

ՄՍԿ. ՆՇԱՆԵԱՆ

(1) Ներկայ յօդուածով՝ կը շարունակեմ փոքրամասնական գրականութիւններուն շուրջ խորհրդածութիւն մը, որուն առաջին երկու բաժինները լոյս տեսան «Միտք եւ Արուեստ»ի 1993 Յունուարի եւ Փետրուարի համարներուն մէջ, առաջինը՝ Փիթըր Նաճարեանի մասին, իսկ երկրորդը՝ «ցեղայնութեան» կախարդական ստորագրութեան մասին, ինչպէս կ'երեւի ու կը գործադրուի ան Մ. Պետրոսեանի THE MAGICAL PINING վերնագրով լոյս տեսած 1991-ի հատորին մէջ:

(2) Gilles Deleuze, Félix Gattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Փարիզ, Minuit, 1975: Անշուշտ դժուար է հայ ընթերցողին բացատրել այս հեղինակներուն գրած բացառիկ տեղը, վերջին 25 տարիներուն, փրանսական մտածողութեան ու մտաւորականութեան ծիրէն ներս: Տըլէօզը՝ փիլիսոփայ, կարարին՝ հոգեբան, միասին գրեցին քանի մը գիրքեր, որոնք զարգացուց կազմեցին եօթնամասնական քուականներու մտածողութեան համար: Ասոնց կարգին ամենահայտնաւորը՝ *Anti-œdipe*, որ յստակ կերպով հոգեվերլուծական մօտեցումներու գերաւորութեան դէմ պայքարի պիտի կը պարզէր, հակադրուելով մասնաւորաբար՝ փրանսացի հոգեվերլուծող՝ Լաֆանին եւ իր աշակերտներուն: Գիրքը կարգացուցաւ եւ վիճարկումի առարկայ դարձաւ համայն աշխարհի մէջ:

(3) Այս քեմային սֆանչիի էջեր նուիրած է Մարք Ռուպին, 1954-ին, Քաֆկայի օրագրին փրանսերէն թարգմանութեան յատուկ նշանակութեամբ: «Փրակայի գերմանալեզու գրագետը - չընայ կամ ոչ - կը ժառանգէր լեզու մը, որուն վիճակը բացայայտօրէն գայն խօսող պոստիկ խումբին վիճակը կը ցոյցնէր: Կորուած որեւէ ժողովրդական բարբառէ, հեռու մասի Գերմանիայ մէջ ամէն կողմէ գրականութիւնը սնուցանող աւիշէն, այդ լեզուն կը տառապէր նոյն արմատախորտէն, գոյ մարդիկ կը գային իրենց մարմնի վրայ, ու առանց պէ՛տ գրուած էր ան աւանդութեան եւ պատմութեան: ... Քարացած եւ աղկաղկ, բանաստեղծին կ'ընծայէր շատ քիչ քիւով բնական հնարաւորութիւններ, ու կը ստիպէր որ ան իր արտայայտչամիջոցները ոչնչէն մէջտեղ բերէ» (Le Journal de Kafka, Փարիզ, 1954, էջ XVII): Ուշագրաւ է դիտել որ mineure գրականութեան մը յղացքը կու գայ ուղղակի Մարք Ռուպինի այս յառաջաբանէն, տե՛ս նշեալ հատորին մէջ, էջ XX, էջատակի թիւ 4 ծանօթութիւնը, ուր Մարք Ռուպին կը գործածէ littératures nationales mineures արտայայտութիւնը:

(4) Տե՛ս մասնաւորաբար Քաֆկայի «Օրագիր»ը, 1911 Դեկտեմբեր 25:

(5) Տըլէօզ-Կաթարի, *Քաֆքա*, էջ 29:

(6) Փրակայի մէջ գերմանալեզուներու համեմատութիւնը 1890-ին՝ հարիւրէն 14-ի կը հասնի: 20 տարի ետքը, 1910-ին, նոյն համեմատութիւնը իջած է հարիւրէն 7-ի, Չիլիերու ազգային ու ազգայնական վերելքին պատճառով: Զարմանալի կերպով՝ Հիւսիսեւրոպայի գերմանալեզու փոքրամասնութեան մէջ մեծամասնութիւնը կը կազմէին: Կ'ըսուի (թէ եւ դժուար հաւատալի է) որ Փրակայի գերմանալեզու փոքր

րամասնութեան հարիւրէն 85-ը երեսը էր (տուեալները կը փոխառու ինքնա փառքի գրած Քաֆկայի կենսագրութենէն, The Nightmare of Reason. A Life of Franz Kafka, Նիւ-Եորք, 1984: Գիրքը ունի նաեւ փրանսերէն թարգմանութիւն մը, Փարիզ, 1988): Գերմաներէնը Աւստրիական կայսրութեան դպրոցներուն եւ վարչական կազմին մէջ անշուշտ պարտադիր լեզու էր: Բայց Հիւսիսեւրոպայի «գերմանացու» կը գուգադիայի տեղական ազգայնութիւններու գարբօնիքին եւ ուժեղացումին հետ: Փրակայի երեսը գրողներու եւ մտաւորականներու փայլուն փառանքը (Ֆրանց Վերվըր, Մաքս Պրատ փրակացի էին) խորքին մէջ՝ անելի վիճակի մատնուած էր ըսկիզբէն իսկ: Այս բարդ կացութիւնն է որ կը բացատրէ մասամբ՝ մշակութային փոքրումը:

(7) Վերը յիշուած էր Քաֆկայի կենսագրութիւնը չի խուսափիր ամբողջովին այս հոսանքին ազդեցութենէն:

(8) Փրանսական եւ այս իմաստով Սասունցի Դաւիթի գործածութիւնները ու մեկնաբանութիւնները, իբրեւ ազգային արժէքներու ու արժանիքներու շտեմարան, գոյս կարգացած ենք շատ մը տեղեր, եւ հոսակ ապա՝ Ս. Պետրոսեանի ամերիկահայ գրականութեան նուիրած գրքին առաջին գլուխին մէջ (օրինակ՝ էջ 21-30), ուր կը տիրէ հերոսավեպին մեկնաբանական շահագործումը, իբրեւ ազգային յատկանիշներն ու ճակատագիրը բնութագրելու ծառայող փոխաբերութիւններու զինանոց:

(9) Տըլէօզ-Կաթարի, *Քաֆքա*, էջ 34:

(10) G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Փարիզ, 1967:

(11) Տըլէօզ-Կաթարի, *Քաֆքա*, էջ 121:

(12) Անը:

(13) Տըլէօզ-Կաթարի, *Քաֆքա*, էջ 35:

(14) Տե՛ս իր ընկերոջ՝ Մաքս Պրոտի ուղղուած Յունուար 1921-ի հոգնակար նամակը, ուր Քաֆկա կը բացատրէ թէ գերմաներէնը իրենց լեզուն կարծող փրակայի գրողներուն համար՝ անկարելի էր չգրել, անկարելի էր գերմաներէն գրել, բայց անկարելի էր նաեւ ուրիշ որեւէ լեզուով մը գրել: Ու կ'անցնէ այդ երեք անկարելիութիւններուն չորրորդը՝ մըն ալ՝ «գրելու իսկ անկարելիութիւնը (ն. ըրվիտեւ իրենց յուսահատութիւնը կ'անհետնէ ամոհմութիւն բան մը չէր, կ'անհետնէ ու գրականութեան թշնամին էր, գրականութիւնը հոս ըլլալով միայն ժամանակաւոր վիճակ մը, ինչպէս մէկու մը համար որ իր կտակը կը գրէ երբայ կախուէն առաջ, եւ այս ժամանակաւորը կրնայ անշուշտ ամբողջ կեանք մը տեւել):» Իսկան գրկումին մէջ ապրողին համար՝ գրականութիւնը իբրեւ «նախամահ»:

(15) Տըլէօզ-Կաթարի, *Քաֆքա*, էջ 33:

(16) Լ. Շիրինեան (ARMENIAN-NORTH AMERICAN LITERATURE, 1990, էջ 99) շատ լաւ կը բացատրէ այս կէտը. «Վարսունական քուականներուն՝ այսպէս կոչուած էթնիք գարբօնէր նոր դրոշմ մը տուաւ հայ համայնքին... ու տեղի ունեցաւ հաւասարակ վերաթեւորում մը: «Օրինականացած» այլեւս իբրեւ էթնիք խմբաւորում, համայնքը կրցաւ առաջնահերթ դարձնել նոր բանաձեւուած մշակութային արժէքներ: ... Հայ համայնքին ըստեղծումը իբրեւ էթնիք խմբաւորում ունեցաւ երկու կարեւոր հետեւանք. խառնամուրթեան դրոշմը անոր ինքնութիւնը... ու երկրորդ՝ համայնքը սահմանափակեց օրինավիճակի մը կամ դատարարութիւն մը մէջ, որոնք չէին արտօնէր անոր էթնիք խմբաւորումէ գաւ ուրիշ որեւէ բան ըլլալ»:

(17) Տե՛ս «A la recherche d'une relation au Père soixante ans après le génocide», բայց նաեւ «Faute de parler ma langue», երկուքն ալ լոյս տեսած *Owrez-moi les chemins d'Arménie* հատորին մէջ, Փարիզ, 1989:

(18) Տե՛ս «Յառաջ-Միտք եւ Արուեստ», Սեպտեմբեր 1991:

Մ. Ն.

il faut
lire ce livre
d'urgence

J'étais «entré» en Arménie par les romans de Victor Gardon. J'avais découvert le monde merveilleux du «chevalier à l'émeraude» qui se réchauffait au «vert soleil de la vie», jusqu'à ce que «l'apocalypse écarlate» vint y mettre un terme. Puis ce fut l'histoire, le document, le récit à peine romancé. Il me semblait acquis que l'on pouvait par ce truchement rendre un événement aussi complexe qu'un génocide. Je ne pensais pas que la fiction avait ce moyen, pouvu qu'elle fût soutenue par le talent, de restituer cette part cachée de la vérité qui échappe au simple commentateur. Edgar Hilsenrath vient, en un livre superbe, de m'apporter un démenti et de me fournir une réponse à la question de la meilleure approche de

par

Yves TERNON

l'immensité de cet événement, une réponse qu'il tire de sa propre expérience de survivant du génocide juif et qu'il dispense généreusement avec l'ardeur du poète. La mesure du drame est rendue par l'exubérance, le lyrisme, la truculence et l'ironie, une ironie teintée de tendresse et d'amertume. Puisque le crime s'est passé en Orient, dans un environnement où la parole prend le pas sur l'écrit, où le discours est aussi emphatique et contourné que les enluminures des manuscrits, le conteur dira la vérité dans le vacarme trompeur des mots.

Le livre est une invitation au voyage au pays de l'extrême malheur, mais ce voyage devient par la magie du romancier un plaisir continu où le sourire sèche les larmes. Le charme opère dès la première ligne: «Je suis le conteur dans ta tête». L'ultime pensée du héros, Thomas, s'en va dialoguer au-delà de la mémoire, dans des espaces inaccessibles, avec ce conteur qui a tout recueilli. Elle part, cette pensée dernière, à la recherche de ce qu'aucun souvenir ne peut lui révéler, la trace du père, Hagob, disparu avant la naissance de Thomas. Pendant quatre cents pages, cette pensée qui aurait dû se borner à faire revivre en un jaillissement les soixante-treize ans de la vie de Thomas, déroule l'en-deçà et expose ce qu'elle n'a jamais connu et ne peut pas découvrir: la vie de son père, jour après jour. Le conteur dit à la pensée l'âme d'Hagob, une âme qui a parcouru une invraisemblable odyssée de la paix fragile du village que la culture arménienne illumine pour la dernière fois à une mort qui se joue de lui et le trompe en temps et en lieu. Il y avait une telle promesse de bonheur autour du berceau de l'enfant nourri de lait et de miel, tant d'amour pour guider

ses premiers pas et le protéger pour qu'il devienne ce qu'il était, un poète, que l'on se prend à rêver, à se dire que tout ceci n'est qu'un conte, que la catastrophe ne va pas survenir, qu'il n'est pas concevable que ces lieux de bonheur soient anéantis par la volonté maléfique de quelques Turcs en mal de purification ethnique et que ce n'était qu'une énorme farce, aussi grotesque que le complot imaginé par le kaïmakam qui règne sur le district: c'est cet Arménien, Hagob, qui a tué l'archiduc François-Ferdinand à Sarajevo. Là, l'histoire rend au poète la monnaie de sa pièce: Sarajevo, aujourd'hui !

Il faut lire ce livre d'urgence, surtout parce qu'il n'a pas été écrit par un Arménien. Il faut lire ce livre parce qu'un homme qui avait pour toute arme son talent a su, par la force de son imagina-

tion, recréer, avec une telle précision que l'on se prend à douter qu'il n'ait pas puisé ces détails dans ses propres souvenirs, un monde englouti, qui lui est devenu aussi cher que son propre monde, lui aussi assassiné. Parce qu'il n'a pas besoin de connaître puisqu'il sait, le survivant d'Europe centrale vient en terre d'Orient, dans le pays où les «montagnes touchent aux nuages», nous révéler, par la voix d'un conteur que rien n'étonne, qu'au fond du puits le plus obscur pénètre toujours une petite lumière, aussi riche d'information et vide de sens que le fugitif instant où s'éteint l'ultime étincelle de la vie.

Edgar HILSEN RATH, *Le conte de la pensée dernière*, Albin Michel, 1993 (traduit de l'allemand).

Arménie un corps unique

Je ne peux plus supporter tant d'angoisse
Viens à mon aide, Espoir des implorants.
Au nom des pleurs des enfants dépourvus
Au nom des maux des vieillards opprimés,
Des étrangers couchés au bord des routes...
De ceux qui restent loin de leur patrie.

Nezâmi

Est-ce que dans un corps se peut maintenir la greffe
D'un autre corps qui lui demeurerait étranger ?
Que l'on écoute au loin battre ce cœur débranché
De soi-même comme un fil coupé du télégraphe.

Ce pays ressemble au vêtement que l'on dégrafe
Et qui flotte suspendu au cintre du linge.
Terre qui fut dépecée O mémoire lynchée
Sur qui le temps pèse lourd et s'enfoncé la griffe.

Un jour il faudra bien que l'âme revienne à l'âme
Et que de la même cendre après la même flamme
Unique renaisse un corps qui fut écartelé,

Mais qui rayonne cloué sur la croix des légendes,
Arménie, Oh ton cœur fait de lave et de lavande,
Il vient aux portes destin rebelle marteler.

CHARLES DOBZYNSKI

ՎԵՐՋԻՆ
ՄՏԱԾՈՒՄԻՆ
ՀԷՔԵԱԹԸ

Հայկական ողբերգութիւնը բազմաթիւ հատորներ ներշնչած է հայ եւ օտար գրողներու. քիչեր հասած են նիւթէն անկախ, գեղարուեստական գործի մակարդակին: Անոնց ամէնէն ինքնատիպներէն մէկն է է. Հիւսէնրաթի հատորը որմէ առնուած են յետագայ երկու հատուածները:

...Տակաւին պանդուկը կը մնայի մահափորձէն առաջ, ըսաւ հայրդ, բայց օրս հօրեղբորս սրճարանը կ'անցընէի: Պաշտօնական ալիքալուծներէն քանի մը օր առաջ, հօրեղբորս անկիւնը մը քաշեց զիս, զլուսի գլխի խօսելու համար:

- Եւ ի՞նչ ըսաւ:
- Օր մը խօսակցութեան ընթացքին իրեն պատմած էի թէ լաւ նշանաուտ էի, ըսաւ հայրդ: Գիւղիս Հայերը գէնք ունենալու իրաւունքէն զրկուած էին. առիկա յեղափոխութենէն առաջ, Ապարիւ Համիտի կառավարութեան օրով արգիւրուած էր: Այսուհանդերձ, գիւղին մէջ քանի մը հրացան ու ատրճանակ պահած էինք որոնք կը դորձածուէին քիւրտ յեղուգակներու գէմ ինքնապաշտպանութեան համար: Երբ երիտասարդ էի, անդամ մը Գիւրտ մը սպաննեցի:

- Անկէ ի վեր մարդ չսպաննեցի՞ր:
- Ոչ, այդ մէկ Գիւրտն էր: Բայց, այդ շրջանին կը պատահէր որ կրակէի վայրի սաղերու, վայրի բաղերու, երբեմն նոյնիսկ դուրձանալու համար կը կրակէի ճնճողիկներուն: Գիւղին մէջ ամէն մարդ կ'ըսէր թէ որդի խառնուած կրնար գընդակը հասցնել ճնճողիկի մը կտուցին մէջ դանտող ճանճի մը:

- Քաջ նշանաուտ էիք, այսինքն:
- Այո:
- Եւ ի՞նչ ըսաւ ձեզի ձեր հօրեղբորդը:
- Երբ առանձնացանք, ըսաւ թէ Հայերը վարպետ նշանաուտ մը կը փնտռեն:
- Քիչ մը զարմանալի չթուեցա՞ւ ատիկա ձեզի:
- Ի՞նչպէս չէ, ըսաւ հայրդ, շատ զարմանալի էր:

Յետոյ, Հայերը եկան հետս խօսելու: Ինծի ըսին թէ մոլեռանդ Պոսնիացիները, սերայ սպաններու խմբակի մը հրահանգով, արհիւրուքին գէմ մահափորձ մը կը պատրաստէին: Ըսին թէ իրենք այդ խմբակին հետ յարաբերութեան մէջ էին:

- Իսկ ձեզմէ ի՞նչ կ'ուզէին:
- Հայերը ինծի ըսին թէ ոչ սերայ սպաններու խմբակ, ոչ ալ պոսնիացի ազգայնականները պէտք եղած ձեւով մահափորձ մը կրնային կազմակերպել, որովհետեւ, իրենց կարծիքով անոնք բոլորն ալ երազային ու տաք գլուխ մարդիկ էին: Այդ պատճառով, ըսին ինծի թէ այս գործը պէտք էր դուրսէն մէկուէն վստահէր. ինծի պէս մէկուէն մը: մէկուէն որմէ ոչ ոք կը կասկածէր: Անանուն նշանաուտ մը, իրենց պէտք եղածը ատիկա էր: Հայերը ըսին նաեւ թէ վախճանու ոչինչ կար, որովհետեւ, այսպէս թէ այնպէս, Սերայերն ու Պոսնիացիները պիտի ամբաստանուէին: Իմ ընկիւթս պարզապէս արագօրէն, անմիջապէս ու պարզաբանու-

(Շար.ը Գ. Էջ)

Mémoire d'Arménie

à Rouben Mélik

Il est des lieux où l'apparence est un masque d'harmonie,
Des lieux où l'on aime rêver au fil de l'air dérivant,
Les toits ouvrent sur des secrets le rouge grès d'Erevan.
Quand soudain comme un coup de vent la mémoire d'Arménie
De plein fouet me frappe le cœur dans cette ville où la braise
De l'écriture dans la nuit est un astre qui rougeoie
Jamais ne s'efface des yeux ce reflet de feu grégeois
Les vitres ont mis les étoiles entre leurs parenthèses.
Jamais ne s'efface des yeux l'ombre de la tragédie
Mil-neuf-cent-quinze en chaque esprit comme moignon d'un moment
Qui est du temps décapité par le séide ottoman.
Dans les songes les jours de sang restent traces d'incendie.
Quarante jours de cet enfer qu'aucun Dante n'a su peindre
Quarante jours de Montségur pour ces étranges Cathares
A qui le ciel même est bûcher où brûle un soleil bâtard
Et comme une aube de l'horreur c'est Treblinka qu'on voit poindre.
Femmes et enfants éventrés, qui lira dans leurs entrailles
Quel prophète aussitôt dément cette absence du futur ?
Et le silence est leur linceul tissé des voix qui se turent
Si l'histoire a les yeux crevés, que l'on réinvente un braille.

CHARLES DOBZYNSKI

ՎԵՐՋԻՆ ՄՏԱԾՈՒՄԻՆ ՀԵՔԵԱԹԸ

(Շար. Ա. Էջեմ)

Թեամբ կրակել... յետոյ բազմութեան մէջ անհետանալ էր:

Հայ դաւադիրները տակաւին հետեւեալ բացատրութիւնները տուին ինծի. դա-հաժառանգ իշխանին ու կնոջը սպանու-թիւնը որ պաշտօնապէս սերպ սպաներու խմբակին պիտի վերադարձէր, անմիջա-պէս պատճառ պիտի ըլլար աւստրիական զօրաբաժիններու Սերպիա մուտքին, քա-նի որ Աւստրիացիները երկար ատենէ ի վեր պատրուակ կը փնտռէին Սերպե-րուն հետ իրենց հաշիւը արժատապէս մաքրելու: Բայց որովհետեւ Ռուսերը Սերպիոյ հետ զինակցութեան համաձայ-նագիր ունէին, պէտք է սպասէին որ ա-ռիթը ներկայանար: Մինչդեռ, ռուսա-կան զօրակոչ մը անպալման պիտի վերո-վէր Գերմանացիները եւ զանոնք պիտի ստիպէր որ իրենք եւս ընդհանուր զօրա-կոչ յայտարարէին: Դէպքերու այս կա-ցութեան տուեալ, Ֆրանսա եւ Անգլիա վստահաբար իրենց կարգին երկար պիտի չսպասէին միջամտելու համար: Հայե-րը, ուրեմն, գիտէին թէ պոսնիական հո-ղին վրայ աշխիւքն՝ Սարայեւոյի մէջ, զահաժառանգին սպանութիւնը աշխարհ-համարտին ծայր պիտի տար: Հայրդ պահ մը խօսքը ընդհատեց. յետոյ ըսաւ. ան-շուշտ, կնիքը ընդհանրապէս պա-րագային Թուրքիա անկէ զերծ պիտի չմը-նար: Եւ քանի որ Թրքական զօրքը վեր-ջին դարէն ի վեր դերմանացի մարդիչ-ներու կողմէ կը մարզուէր, դժուար չէր նախատեսել թէ Թուրքիա ուշ կամ կա-նուխ Գերմանիոյ կողքին դիրք պիտի գը-րաւէր:

- Սա Հայ դաւադիրները աներեւակայե-լիօրէն հետառեալ են, ըսաւ կուսակալը:

- Այո, ըսաւ հայրդ:
- Բայց ինչո՞ւ այդ Հայերը այդ աստի-ճանի կը փափաքէին որ աշխարհամարտ ծագի:

- Իրենց համար էականը Թուրքիան Ռու-սաստանի դէմ պատերազմի մը ներքաշին էր: Ու անկերեւ էր որ ատիկա ինքնին ու անպալման պիտի պատահէր այն պա-հուն երբ Թուրքերը Գերմանացիներուն եւ Աւստրիացիներուն կողքին դիրք գըրա-ւէին:

- Պարզ է, իսկապէս, ըսաւ կուսակա-լը:

- Իսկ ռուսեւթուրք պատերազմ մը Հա-յերուն համար կը նշանակէ Թրքական լուծէն ազատելու միջոց:

- Ի՞նչ ըսել կ'ուզէք քրքալիւն լուծ ը-սելով, էֆէնդի:

- Ոչինչ ըսել կ'ուզեմ Պարոն կուսակալ, ըսաւ հայրդ: Պարզապէս կը ջանամ բա-ցատրել թէ Սարայեւոյի Հայերը ինչ ձե-ւով կը դիտէին պարագաները:

- Ի՞նչ ձեւով կը դիտէին:

- Ի՞նչ ձեւով կը դիտէին. ամէն բանէ առաջ նկատի ունէին Կովկասեան ճա-կատը: Կը խորհէին թէ ոչ ոք կրնար պատ-ւար կանգնել ռուսական հարթիչ զբանին: Ռուսերը Կովկաս պիտի հասնէին, Թուր-քիա մտնէին ու ազատագրէին միլիոնա-ւոր Հայերը որոնք կ'ապրէին Թրքական հողին վրայ:

- Ռուսական զօրաբաժիններու կողմէ Անատոլիոյ գրաւումը:

- Ճիշդ ու ճիշդ: Անատոլիոյ գրաւու-մը Սահմանային դօմինի միլիոնաւոր Հայերուն ազատագրումը:

- Ռուսներու կողմէ իրենց ազատագրու-մէն ի՞նչ կը յուսան Հայերը:

- Հայկական Պետութեան մը ստեղծու-մը Թուրքիոյ մէջ, հողատարածքի մը վը-րայ որ նախապէս Հայերուն պատկանած է:

- Ճիշդ է, ըսաւ գերման հաղարապե-տը, առաջ իրենց հողին վրայ էին Հա-յաստանի մէջ:

- Անատոլիոյ կամ Հայաստան. նոյն բանն է:

- Եւ Հայկ. այդ Պետութիւնը անկախ պիտի ըլլար:

- Ոչ բոլորովին, ըսաւ հայրդ: Ատիկա Հայկ. Պետութիւն մը պիտի ըլլար, ռու-սական հովանաւորութեան տակ: Այդ-պէս ըսելու համար, պարտադրաբար:

- Հայ դաւադիրները համաձայն էին ասոր:

- Ատիկա առժամեայ լուծում մը կը նկատէին, ըսաւ հայրդ: Անոնք կը ձեռ-տէին Հայկական անկախ Պետութեան մը ստեղծումին, բայց լաւ գիտէին թէ այդ նորաստեղծ Պետութիւնը առաջին շրջա-նին չէր կրնար հրաժարել Ռուսերու հո-վանաւորութենէն:

- Սարայեւոյի Հայ դաւադիրներուն մի-ջեւ Ռուսիոյ քաղաքացիներ ալ կայի՞ն,

հարցուց կուսակալը:

- Հայերէն ոմանք ռուսական անցադիր ունէին:

- Ի՞նչէն գիտէիք:

- Անոնք կը խօսէին Հայկական բարբառ մը որ կը դորձածուի միայն ռուսական կողմը: Հօրեղբորմէս տեղեկացայ թէ իսկապէս Ռուսաստանի Հայերն էին ռու-սական անցադիր կրողները:

- Ձեր կարծիքով, ռուսական անցադիր տէր այդ Հայերը ռուսական զաղտնի գործակալութեան մաս կը կազմէ՞ին:

- Կրնայ ըլլալ, ըսաւ հայրդ:

- Հաւանաբար Օթրմանայի զօրծակալներ էին, ըսաւ տնօրէնը:

- Ատիկա, չեմ գիտեր, ըսաւ հայրդ:

- Կրնայ ըլլալ որ Օթրման միջամուխ էր այս բոլորին, ըսաւ հաղարապետը:

Որովհետեւ, Անատոլիոյ գրաւումը, ի վերջոյ, ցարին շահերուն կը համապա-տասխանէ:

- Ճիշդ այդպէս, ըսաւ տնօրէնը:

- Իսկ դաշնակցականները, հարց տը-ւաւ կուսակալը, հայ ազգայնականները:

- Անոնք պէտք է օգնէին Ռուսերուն Թուրքիա մտնելուն:

- Թրքական ռազմագիծերուն ետին հայ-կական ապստամբութիւն մը կը ծրա-դուէր:

- Այո, ըսաւ հայրդ: Հայերը պիտի սկսէին Թուրքերը հալածել, անմիջապէս որ ցարին զօրքը շարժման անցնէր Կով-կասը անցնելու համար:

- Ի՞նչպէս տեղեկացաւ այս բոլորին:

- Սարայեւոյի Հայ դաւադիրները որդը բաներ ըսին ինծի: Կան բաներ ալ ո-րոնք ստրկած եմ քեռայրէս՝ Պապկ Մու-րատեանէն... աւելի ետք, երբ կուսակ-ցութեան մասին աւելի յստակ տեսա-կէտ մը ունենալ սկսայ:

- Ուրեմն, Հայ դաւադիրները Սարա-յեւո հասան Աւստրիոյ զահաժառանգին ու կնոջը պաշտօնական այցելութեան յայտարարութենէն ետք, երբ արդէն այ-ցելութեան թուականը ճշդուած էր:

- Այո, ըսաւ հայրդ:

- Ու սերպ սպաներու խմբակի մը հետ յարաբերութեան մէջ էին, եթէ լաւ հաս-կեցայ:

- Այո, ըսաւ հայրդ:

- Սակայն կասկածներ ունէին այդ խմբ-րակին ու անոր պոսնիացի խափանա-րարներուն հանդէպ թէ պիտի չկրնային զահաժառանգին մահափորձը յաջողու-թեամբ պսակել: Այդ պատճառով, անհր-աժեշտը ընելու պարտականութիւնը ձե-զի յանձնեցին էֆէնդի. ձեզի յանձնեցին արհիպիոքան ու իր կիներ սպաննելու գըր-ծը. այդպէս է:

- Ճիշդ այդպէս:

- Որովհետեւ մարդ պիտի չկասկա-ծէ՞ր ձեզմէ: Որովհետեւ դուք դուրսէ՞ն մէկն էիք: Եւ որովհետեւ ամէն պարա-գայի մէջ Սերպերն ու Պոսնիացիները պատասխանատու պիտի նկատուէին:

- Այո, պարոն տնօրէն:

- Ու դուք ամենայն վճռականութեամբ կը պնդէք թէ իսկապէս սպաննած էք Ա-ւստրիոյ զահաժառանգը, այո՞:

- Այո, պարոն տնօրէն:

- Եւ իր կիներ:

- Ճիշդ է, պարոն տնօրէն:

Ինչպէս ըսիք առաջ, պաշտօնա-կան այցելութենէն քանի մը օր առաջ առ-մենայն ճշգրտութեամբ չորս օր առաջ, դաւադիրները ինծի բացին իրենց հաղա-տները: Հաւանութիւն, որովհետեւ զօրեղ-րայրս ըսած էր իրենց թէ կրնային հը-պարտ ըլլալ ինձմով, թէ ես հայրենասէր մըն էի եւ յաւելեալ՝ բանաստեղծ մը:

նուէրները կը բաշխէն ձեզի: Ես երբեք չեմ նախանձիր ձեր անտարբերութեան: Կը խղճամ ձեր վրայ: Ձանացէք մոռնալ զիս բոլորովին: Ես կը շոյուիմ այն միտ-քէն, թէ ձեզ մատնած եմ այնպիսի դը-րութեան մը, ուր դուք առանց ինծի մի-այն թերի հաճոյքներ կրնաք ունենալ, եւ ես աւելի երջանիկ եմ, քան դուք, քա-նի որ ես աւելի եմ զրազած:

Վերջերս այս մենարանին մէջ դռնա-պանուէի կարգեցին զիս: Ով որ կը խօ-սի հետս, կը կարծէ, թէ խենթ եմ ես: Ձեմ գիտեր, թէ ի՞նչ կը պատասխանեմ իրենց: Պէտք է որ միանձնուհիներն ալ ինծի չափ խենթ եղած ըլլան, զիս որեւէ բան խնամելու ատակ կարծեցնուն համար: Ա՛հ, կը նախանձիմ էմ մանուէրի եւ Ֆրան-սիսի (2) բախտին. ինչո՞ւ իրենց անհա-ն ես ալ անընդհատ ձեզի հետ չեմ: Պիտի ուզէի հետեւիլ ձեզի եւ վստահօրէն լաւազոյնս պիտի ծառայէի: Այս աշխար-հին մէջ ձեզ տեսնելէն բացի, ուրիշ ոչինչ կը ցանկամ: Գոնէ յիշեցէք զիս: Կը դո-հանամ ձեր յիշելով, բայց չեմ համար-ձակիր ապահովեցնել ինքզինքս: Ես իմ յայտնի ձեր յիշելովը չէի սահմանափա-կել, երբ ամէն օր կը տեսնէի ձեզ: Բայց դուք լաւ սորվեցուցիք ինծի ձեր բոլոր ցանկութիւններուն ենթարկուելու ան-հրաժեշտութիւնը: Այսուհանդերձ, եր-բեք չեմ զղջար ձեզ պաշտած ըլլալուս համար. ուրախ եմ, որ զայնթակեցուցեր էք զիս: Ձեր դժուակ, գուցէ եւ յաւիտե-ական բացակայութիւնը ընաւ ալ չի նուազեցնել իմ սիրոյս հրայրքը: Կ'ու-զեմ, որ արար աշխարհ գիտնայ սէրս. երբեք զազունիքի չեմ վերածեր զայն, եւ հակառակ ամէն տեսակի բարեփայլչու-թեան, գերազոյն բերկրանք կ'ապրեմ, կատարած ըլլալով այն ամէնը, ինչ ըրի ձեզի համար: Իմ պատիւն ու հաւատքը ձեզ յաւիտեան տարփազին սիրելու մէջ կը կայանան, քանի որ սկսայ ձեզ սիրել: Ձկարծէք, թէ այս բոլորը կ'ըսեմ ստիպելու համար ձեզ, որ գրէք ինծի: Ա՛հ, մի՛ բռնանաք ձեր վրայ: Ես ձեզմէ կ'ուզեմ միայն ձեր սրտին թեւադրածնե-րը եւ կը մերժեմ ձեր սիրոյ այն բոլոր վը-կալութիւնները, որոնց պիտի կարենա-վիք արեւը հանդիսանալ. ես ձեզի ներե-լու հաճութիւն պիտի ունենամ, որովհե-

տեւ, թերեւս, ձեզի հաճելի պիտի ըլ-լայ ինծի գրելու ներդրութիւնը չըքաշել: Ձեր բոլոր յանցանքները ներելու խո-րունի տրամադրութիւն մը կը զգամ իմ մէջս:

Այս առտու Ֆրանսացի սպայ մը ձեր մասին երեք ժամէ աւելի խօսելու ողոր-մածութիւնն ունեցաւ ինծի հետ: Ան ը-սաւ, թէ Ֆրանսայի հետ խաղաղութեան դաշինքը (3) կնքուած է: Եթէ ճիշդ է ա-տիկա, չէի՞ք կրնար դալ զիս տեսնելու եւ տանելու Ֆրանսա: Սակայն ես արժանի չեմ ասոր: Ըրէք այն, ինչ հաճելի է ձե-զի. իմ սէրս կախում չունի այլեւս այն եղանակէն, որով պիտի վարուիք հետս: Ձեր մեկնումէն յետոյ բոլոր մը անգամ առողջ չեմ եղած եւ ձեր անունը օրը հա-զար բերան կրկնելէս բացի, ուրիշ ոչ մէկ հաճոյք ունիմ: Քանի մը միանձնու-հիներ, որ գիտեն իմ ողբալի վիճակը, ուր դուք սուգեցիք զիս, ձեր մասին կը խօսին ինծի: Կարելի եղածին չափ քիչ դուրս կ'ելլեմ խուցէս, ուր դուք այն-քան անդամներ եղած էք, եւ անդադար կը նայիմ ձեր նկարին, որ հաղարապատիկ թանկագին է, քան կեանքս: Ան ինծի ո-րով հաճոյք կը պատճառէ, սակայն կը մտածեմ, թէ ձեզ դուցէ չտեսնեմ եր-բեք: Ինչո՞ւ պէտք է կարելի ըլլայ, որ ձեզ չտեսնեմ դուցէ երբեք: Յաւիտեան լքած էք զիս: Յուսահատութեան եմ մատ-նուած: Ձեր խեղճ Մարիանան այլեւս չի կրնար. ան կը նուաղի աւարտելով այս նամակը: Մ'նա՞ք բարով: Մ'նա՞ք բարով: Գիթացի՞ք վրաս:

(1) Այս բոլորի մասին տես՝ «Lettres Portugaises, Valentins et autres œuvres de Guilleragues». Introduction, notes, glos- saire et tables, d'après de nouveaux du- cuments par F. Deloffre et J. Rougeot. Paris, Garnier Frères, 1962.

(2) Փոքրուկայիցի փոքրիկ սպասաւոր- ներ:

(3) Էփա-լա-Շափելի դաշինք, որ կնքը- ւեցաւ 1668 Մայիսին եւ վերջ տուաւ «փոխանցման» պատերազմին (1667-1668):



Դաւադիրները երկարօրէն խօսեցան հետո: Ինծի բացատրեցին թէ թրքահայերու փրկութիւնը կապուած էր Ռուսերու թուրքիա ներխուժումին յաջողութեան հետ: Եւ թէ անպայման պէտք էր որ պատերազմը ծագէր: Ինծի լսին թէ հայ ազգին փրկիչը պիտի ըլլայի, եթէ յաջողէի սպաննել Աստուծոյ դաժաժառանգն ու կիւնը: Վերջապէս, տեղի տուի: Ես բանաստեղծ եմ, էֆէնտինե'ր: Այդ հեռանկարը թեւեր տուաւ ինծի: Ինքզինքս իսկապէս սկսայ տեսնել հայ ժողովուրդին փրկիչը: Արդէն անունս կը տեսնէի պատմութեան գրեթե բոլոր մէջ:

- Այո, ըսաւ տնօրէնը:
Հայ դաւադիրները ինծի ատրճանակ մը յանձնեցին, ըսաւ հայրդ: Սերպ սպաներէն զնա՞ծ էին որոնց հետ յարաբերութեան մէջ էին: Ատրճանակը Պրատնինկ մը, սերպը դօրքին զինարանէն էր:

- Ե՞րբ ձեզի յանձնեցին ատրճանակը:
- Այն օրը երբ իշխանական ամուրը Սարայեօն հասաւ:

- Ուրեմն, մահափորձէն չա՞ր քիչ ժամանակ առաջ:
- Այո:

- Ընդէն է որ ամբողջ Սարայեօն փողոցն էր այդ օրը:
- Բազմութիւնը տպաւորիչ էր, ըսաւ հայրդ, մասնաւոր զարմանքով վրայ, կամուրջներուն մօտ: Եւ ամէն տեղ ուստիականներ կային: Ամէն տեղ պատնէշներ: Երբ վրան բաց կառքը քաղաքապետարանէն դալով ուղղուեցաւ դէպի Ֆրանց - Ժողով պողոտան, ես մօտէն էի: Ունէի լուսանկարչական գործիքս ու բաճկոնիս տակ, անոր ետին պահած էի ատրճանակը: Բազմութիւնը շատ անհանգստէր էր: ամէնուն դէմքին վրայ գործուած էր ատիկութիւնը: Մինչ կառքերու շարասիւնը կը տողանցէր առջեւէս, բազմութիւնը խորտակեց ապահովութեան շղթան ու փութաց դէպի իշխանական զոյգին կառքը: Ոստիկանութիւնը, անուշտ, ուժ գործադրելով միջամտեց, զսպելու եւ ետ մղելու համար: Բայց եւ այնպէս, իշխանական կառքը պահ մը անշարժացած մնաց:

- Այդ պահուն կրակեցիք:

- Ոչ, էֆէնտինե'ր: Տակաւին կը վարանէի: Յետոյ վրան բաց կառքը որուն ետեւի նստարանին վրայ նստած էին Ֆրանսուա-Ֆլետտինան ու իր կինը, սրտաւ կրկին յառաջանալ: Բայց շատ դանդաղօրէն միայն կրնար ընթանալ ու ես սկսայ քովէն վազել, ջանալով կարելի չափով մօտենալ, մինչ կարգապահութեան պաշտօնեաները անդադար անդին կը հրէին զիս: Վազեցի, վազեցի, մինչեւ այն պահը երբ կառքը կրկին կանգ առաւ այս անգամ Ֆրանց-ժողովի եւ Ռոտով պողոտաներուն անկիւնը:

- Ես անկարծ նշմարեցի երիտասարդ մը ատրճանակ կը ձօձէր: Աշակերտի կը նշմանէր ան. շատ մօտս էր: Տեսայ որ վազեց կառքին ուղղութեամբ, կտրեց անցաւ ոստիկանութեան շղթան, յետոյ տեսայ որ կրակեց դաժաժառանգ իշխանին վրայ:
- Սարայեօնի պատմական կրակոցներն էին ատոնք, ըսաւ գերմանացի հազարապետը. ուսանող Կալրիօ Փրինշիփի մահացու կրակոցները, արհիւրութիւն ու կրնոյն ուղղուած:

- Սերպ սպաներու խմբակին հրահանգով, աւելցուց փոքրակազմ ենթասպան:
- Ապահովաբար ուսանող Կալրիօ Փրինշիփին էր ան, ըսաւ հայրդ, բայց անոր կրակոցը չհասաւ թիրախին: Կրկին ու կրկին փորձեց, բայց չյաջողեցաւ: Ուսանողէն քանի մը երկվայրկեան ետք, օգտուելով ստեղծուած խռնակիւնի, ես կրակեցի: Բայց ես քաջ նշանաւոր եմ ու զարկի արհիւրութեան, ինչպէս նաեւ կինը որ իր քովն էր:

- Բայց ի՞նչ կ'ըսէք, անկարելի է ատիկա, ըսաւ գերմանացի հազարապետը: Շատ լաւ գիտեմք թէ ով սպաննած է իշխանական ամուրը: Փամփուշտները քննութեան ենթարկուեցան: Անոնք արձակուած էին պոստիսի պաշտօնական Կալրիօ Փրինշիփի ատրճանակէն: Սխալած ըլլալու ոչ մէկ հաւանականութիւն կայ:

- Մեր բանտարկեալը Պոստիսիին ատրճանակին յար եւ նմանը ունէր որ իրեն տրուած էր սերպ սպաներու խմբակին կողմէ, սերպական զինարանէն առնուած:
- Ամէն պարագայի մէջ, պիտի չպըն-

դէք թէ զոհերու մարմիններէն հանուած փամփուշտները այս մարդուն ատրճանակէն արձակուած էին եւ ո'չ Կալրիօ Փրինշիփի:

- Բայց, ճիշդ ատիկա կը պնդենք, ըսաւ տնօրէնը:

- Սակայն, ի՞նչպէս պիտի փաստէք, ըսաւ գերմանացի հազարապետը:

- Այս մարդուն յայտարարութիւնը ինքնին փաստ է արդէն:

- Բայց ատիկա չի բաւեր պարոն տնօրէն: Ատրճանակը ո՞ր է:

- Նետած է:

- Ընդէն է, ըսաւ հայրդ:

- Իսկ վկանե՞րը, հարցուց հազարապետը:

- Վկայ չկայ, ըսաւ տնօրէնը: Հայ դաւադիրները երկար ատենէ ի վեր կը չըլին հրապարակին վրայ ու չենք գիտեր իրենց բուն անունները: Իսկ բանտարկեալին հօրեղբայրը, զօրախտաբար, մահացած է մինչ այդ:

- Այո, զօրախտաբար, երկրորդեց հայրդը: Ես ալ չեմ գիտեր դաւադիրներուն անունները: Այնքան յիմար չէին որ իրենց իսկական ինքնութիւնը յայտնէին:

- Իսկ ձեր հօրեղբոր ընտանիքը:

- Այս հարցին հետ ոչ մէկ կապ ունի: Ընտանիքէն ուրիշ ոչ մէկ անգամ տեղեակ էր դադարեցին:

- Այսուհանդերձ, պէտք էր հարցաքննել զիրենք:

- Ի դուր աշխատանք պիտի ըլլար, ըսաւ հայրդ: Ոչ սպասեալները, ոչ ալ աղջիկները կրնային գիտնալ թէ ինչի մասին կը խօսէինք մենք անունանալով: Գործի վերաբերեալ բաներ կրնային ըլլալ ընթացիկ բաներ: Իսկ մահափորձին ընթացքին միտնալ էի: Միտ միտնալ: Ոչ որ նշմարեց զիս բազմութեան մէջ: Ոչ որ տեսաւ:

- Անհետեւութիւն է ատիկա, ըսաւ հազարապետը: Բայց քանի որ ոչ վկայ կայ, ոչ ալ ապացոյց...

- Այս մարդը վկան է ու ապացոյցը, ըսաւ տնօրէնը:

- Անհետեւութիւն է, ըսաւ հազարապետը, ու ոչ որ պիտի հաւատայ այս յայտարարութեան:

- Այնպէս պիտի կարգադրենք որ հաւատան, ըսաւ տնօրէնը:

...Այսպէս եղաւ, ըսաւ պատմիչը: Վարդանի մայրը թոնիրին մէջ մեծ քանակութեամբ պալիւսա եփեց. անուշեղէնին կտորները պղինձէ փոքրիկ ափսէներու մէջ շարուած էին եւ հօրդ մեծ-մայրը, մեծ եղբայրներն ու քոյրերը կը հըրմայնէին բոլորին: Վերջին կտորը, աւելի պզտիկ մը, մայրը կարծիք թելով մը կապած էր Վարդանին աջ սրունքին: Տղեկը սենեակին ճիւղ մէջնեղը նստած էր. կը պոռչտար ու ոտքերով մօրը սրունքները կը հարուածէր, կարծես ըսել ուզելով. ի՞նչ կը նշանակէ այս տարօրինակ արարողութիւնը. ի՞նչ կ'ուզէք ինձմէ:

- Այսօր դուն պիտի որոշես թէ ի՞նչ պիտի դառնաս յետագային, ըսաւ մայրը: Ու այս խօսքերուն հետ վերցուց զայն ու ոտքի հանեց: Հիմա, քայլ քիչ մը, կտրի՛ճ փաշա, ըսաւ ան: Յետոյ աչք մը քթթեց անոր, դարձուց զուրը ու աչք քթթեց նաեւ հիւրերուն եւ ըսաւ. լաւ, հիմա պիտի տեսնեք թէ ի՞նչ պիտի դառնայ: Բայց չեմք երախտ:

- Ինչո՞ւ ազատ չես ձգեր տղեկը, Ծովինար, հարցուց հիւրերէն մէկը:

- Ձեմ գիտեմ, ըսաւ Ծովինար:

- Վերջերս երազ մը տեսայ, ըսաւ Յակոբ որ Ծովինարի քովն էր: Երազիս մէջ տեսայ թէ Վարդան ձկնորս պիտի ըլլար: Անիմաստ բան, ըսաւ մեծ-մայրը: Երազ մը չի կրնար որոշել ապագան:

- Հապա ի՞նչ բան կրնայ որոշել:

- Իր սրունքները:

- Ինչո՞ւ իր սրունքները:

- Որովհետեւ զուրը պիտի որոշէ այն ուղղութիւնը որուն զինքը պիտի առաջնորդեն իր սրունքները:

- Լաւ, նայի՛նք, ըսաւ Յակոբ: Ու դարձաւ կնոյն: ազատ ձգէ փաշայիկը:

- Սակայն Ծովինար չձգեց սղեկը:

- Ի՞նչ կայ, հարցուց մեծ-մայրը:

- Ոչինչ, ըսաւ Ծովինար:

- Յակոբ, հայրը, կոկորդալիք քրքա-

լէ ետք դարձաւ հիւրերուն. ուշադրութիւն, Եփէրիլի խաղը պիտի սկսի:

Յուզումէն Յակոբին պատառ մղորեցաւ. այլեւս չէր խնդար: Յաճախով ըսաւ հիւրերուն. Յուրին դոյլը թոնիրին քովը դրինք. եթէ մեր Վարդանը դէպի դոյլը քայլէ, եթէ դպչի, դոյլին կամ ձեռքը ջուրին մէջ մխրձէ, ձկնորս պիտի ըլլայ:

- Եթէ ո'չ, հարցուց հիւր մը:

- Եթէ ոչ, ուրիշ բան պիտի ըլլայ, ըսաւ Յակոբ: Եւ աւելցուց. եթէ դոյլին առջեւէն անցնի, մօտենայ թոնիրի կրակին ուր կինս պախլաւան եփեց, եւ եթէ հոն կենայ, այն ատեն... արհեստաւոր պիտի ըլլայ:

- Արհեստաւոր, այո', ըսաւ Ծովինար: Ատ ալ գէշ չէ:

- Իսկ եթէ իր օրօրոցին քով դրուած աստուածաշունչին դպչի, ըսաւ մեծ-մայրը, բարեպաշտ մարդ մը կամ նոյնիսկ կրօնաւոր պիտի ըլլայ:

- Կրօնաւոր մը, այո', ըսաւ Վարդանին հայրը:

Բազմութիւն հիւրեր ծափահարեցին ու դռնէն. կրօնաւոր, կրօնաւոր:

Յակոբ ըսելիք չդուռ: Հարցական նայուածք մը ձգեց իր շուրջընտրը եւ քերեց գեղջուկի իր գլուխը:

- Եթէ դոմին կողմը երթայ, գեղջուկ մը պիտի ըլլայ, ըսաւ Ծովինար:

- Ընդէն է, ըսաւ Յակոբ:

- Իր արտերը պիտի մշակէ ու պիտի սպասէ արեւին ու անձրեւին:

- Այո, ըսաւ Յակոբ:

- Բայց եթէ տան դրան կողմը երթայ, այն ատեն կը նշանակէ թէ արկածախնդիր մը պիտի ըլլայ:

- Արկածախնդիր:

- Այո':

- Ի՞նչ ըսել է արկածախնդիր:

- Ընդէն է, ըսաւ հիւրերը:

- Հիւրերէն մէկը ըսաւ.

-- Արկածախնդիրը այն անձն է որ վրտաններ աչք կ'առնէ իր կեանքին ընթացքին: Ինչպէս օրինակ, գործի մարդ մը:

- Գործի մարդ:

- Այո':

- Կ'ուզէք ըսել, իսկական գործի մարդ մը:

- Անշուշտ:

Այդ պահուն հանին որ ցնորած էր ու մինչ այդ թոնիրին քով նստած դատարկ ափսայիկներով չորս կողմը կը նայէր, սկսաւ քրքալ: Մէկէն դուռը մը ամբողջ իր արթնամտութիւնը: Գործի մարդ, մոլորաց: Միլիոնատէր կ'ըլլայ:

Յակոբ ծանօթեց զուրը հակեց: Միլիոնատէր մը:

- Ինչո՞ւ ոչ, ըսաւ Ծովինար: Թերեւս իսկական գործի մարդ մը կ'ըլլայ... ու միլիոններ կը չահի... եւ բոլորս կ'երջանկացնէ:

Ծովինար տակաւին բռնած էր Վարդանը որ սկսած էր պոռչտալ, թեւերը ձօձել օդին մէջ ու ոտքերը գետին զարնել, որովհետեւ կ'ուզէր քայլել:

- Լաւ, ի՞նչ կը մտածէք, հարցուց Յակոբ ներկաներուն: Ի՞նչ է ձեր կարծիքը: Ի՞նչ պիտի ըլլայ օր մը. գիւղացի՞ թէ արհեստաւոր, ձկնորս, կրօնաւոր թէ գործի մարդ:

Նայուածքները դարձան Վարդանին որ մայրը այդ պահուն ազատ ձգած էր: Տղեկը ալ չէր լար, ինքզինքը յանկարծ կը ջանար կանգուն պահել անհաստատ սրունքներուն վրայ: Երբ յանկարծ ու սկսաւ քայլել դէպի ջուրի դոյլը որ դրուած էր թոնիրին քովը: Մէկը անոր դարձուց, պէտք է ըլլար պահ մը ստաճ, որովհետեւ ջուրը օղակներ զոյգ ուղեցներ էր մակերեսին վրայ եւ քանի որ ատաւանեան արեւը սիրալիք ափսայիկ մը կ'ուղղէր սենեակին ու ժպտով մը կը կառէր օղակաձեւ շարժումով մը ողեւորուած ջուրին, Վարդան կարծեց որ դոյլը կը ժպտէր իրեն: Այնպէս որ զարմանալի չէր որ զանգաւելով այդ ուղղութեամբ յառաջացաւ, աւելի մօտէն նայելու համար ժպտուն ու կայծկւապաշտ ջուրի այդ դոյլին: Բայց դոյլը թոնիրին քովն էր եւ որովհետեւ մեծ-մայրը բաւական քեղեք (քակոր) նետած էր կրակին, ան կը վառէր աշխոյժ բոցերով ու ճար-

ճատելով: Ատիկա փոքրիկին ուշադրութիւնը քիչ մը չեղեց:

- Ձկնորս պիտի ըլլայ, դռնէն մայրը: Նայեցէ՛ք, դէպի ջուրի դոյլը կ'ընթացէ. եւ զբաւի կը մտնեմ որ մանրիկ ձեռքը մէջը պիտի մխրձէ:

- Պէտք է ձկնորս ըլլայ, ըսաւ Յակոբ:

Հայրը:

Բայց յանկարծ մէկը բացառեց:

- Ո՛չ, նայեցէ՛ք, դոյլին քով չկեցաւ: Դէպի թոնիր կ'երթայ: Կրակը կը համէ գինը:

Իսկ ուրիշ մը դռնէն.

- Արհեստաւոր պիտի ըլլայ: Անոր ձայնակցեցան բոլորը. արհեստաւոր, արհեստաւոր: Ներկաները իրարու կը զարնէին իրենց ձեռքերը, ոմանք կը առնէին, ուրիշներ կը ծիծաղէին: Ահա, սիկ, վերջապէս հաստատ բան մը, դռնէն մէկը:

Սակայն, Վարդան ո'չ դոյլին, ոչ կրակին, ոչ ալ օրօրոցին մօտ դրուած աստուածաշունչին քով կանգ առաւ: Ուղղուեցաւ դէպի գոմը ուրկէ անասուններուն ձայնը կու գար:

- Գիւղացի՛ պիտի ըլլայ, դռնէն մէկը մայրը: Արդէն գիտէի: Իսկական իստիսեան մը պէտք է գիւղացի ըլլայ:

- Ընդէն է, ըսաւ Յակոբ: Ի վերջոյ իմ արիւնս կը կրէ:

- Նաեւ իմ, ըսաւ Ծովինար:

Բայց Վարդան դոմ չմտաւ հակառակ անասուններուն ձայներուն հմայքին: Ես դարձ ըրաւ ու երեւալով դիմեց դէպի բաց դուռը որուն չեմ անուշտեան արեւու չողով մը լուսաւորուած էր: Ատաւորը կը բերէր դաշտերուն, ծաղիկներուն ու ծառերուն բոլորը, թռչուններուն դալարը որ աւելի գողտրիկ էր քան զմի անասուններուն խուլ կոչերը:

- Պիտի իյնայ, դռնէն հիւրերէն մէկը: Իսկ ուրիշ մը ըսաւ. ո'չ, ան անոնք մէկ չէ որոնք իրենց փնտածը չդուռը մոլորին:

- Նայեցէ՛ք, դրան կը մօտենայ:

- Արկածախնդիր պիտի ըլլայ:

- Գործի՛ մարդ:

- Գործի՛ մարդ:

Մեծ-մայրը կրկնեց. այո', զբոլոր մարդ: Միլիոն պիտի դիմէ: Ու ծերացած ձեռքերը երկարեց դէպի տղեկը ու դռնէն. Աչքը լոյս, աչքը լոյս դառնալով:

Իսկապէս ալ, ըսաւ պատմիչը, հայր մանր ու արագ քայլերով զնաց դէպի դուռը եւ պահ մը կարճեցին որ դուռը պիտի ելլէ: Բայց չեկաւ:

- Ի՞նչ ըրաւ, մէտտահ:

- Հայրդ կեցաւ դրան չեմին վրայ, լսի բացուած աչքերը դարձանքով պտտացուց դուռը եւ ալ չարժեցաւ:

Ներկաները յուսախար էին, ըսաւ պատմիչը: Կը քաջալերէին հայրը լսող ան չէր ուղեր շարունակել: Ուղղակի ասոնք ձայն չեմին վրայ, այնպէս մը որ կարծես կը պիտանար ընդարձակ աշխարհէն: Եւ որովհետեւ քահանան ալ հիւրերուն կարգին էր, Յակոբ անոր հարցուց թէ ի՞նչ կրնար նշանակել ատիկա: Քահանան պահ մը մտածեց ու ըսաւ. գործի մարդ պիտի ըլլայ, ոչ ալ ուղղակի արկածախնդիր մը, որովհետեւ արկի կը թուի որ չի փափաքել ինքզինքը վտանգի ենթարկել դուռը, իրական աշխարհին մէջ:

- Բայց կը դիմէ, ըսաւ Յակոբ:

- Ընդէն է, ըսաւ քահանան: Անոնք է որոնք կը դիմեն կը դիմեն բայց չեն ձեռնարկեր:

- Ընդէն է որ դոմ ալ չմտաւ: Թոնիրով ալ չհետաքրքրուեցաւ, ոչ ալ աստուածաշունչով կամ ջուրի դոյլով:

Այդ պահուն, ցնորած հանին դռնէն. Վարդան, նայէ՛:

Ներկաները ծիծաղեցան ու ըսին. կանոնաւ մնաց չեմին վրայ, միայն դիմելով: Գրաւի կարելի է մտնել որ ոչ մէկ բան պիտի ձեռնարկէ:

Հիւրերէն մէկը թաւ ձեռքերուն մէջ աչքերը չփեց, ծիծաղեցաւ ու ըսաւ. դիմող պիտի ըլլայ:

Ուրիշ մը ըսաւ. երազով մը:

Իսկ քահանան ըսաւ. արդեօք բանաստեղծ պիտի ըլլայ:

Թարգմանեց՝ Ս. Բ.

Փարիզեան Կրան ... Փալէում «Les Etrusques et l'Europe» ցուցահանդէսը նախատեսուած էր 1992 թ. Սեպտեմբերի 19-ից մինչեւ Դեկտեմբերի 14-ը: Սակայն բազմաթիւ յաճախորդների հոսքը թոյլ էր տուել ցուցահանդէսը ժամկէտին փակել եւ կազմակերպիչները ստիպուած եղան այն երկարեցնել եւս մէկ ամիս:

Ի՞նչն էր այդքան ուշադրաւ այդ ցուցահանդէսում որ ստիպում էր մարդկանց ամէն օր համբերութեամբ կանգնել երկարատեւ հերթերում եւ սպասել այն պահին երբ վերջապէս կը յաջողուի այցելել ցուցասրահները:

Առաջին բացատրութիւնը կարող է լինել այն, որ Եւրոպացիները փնտռում են իրենց մշակոյթների ընդհանուր ակունքները: Եթէ նրանք ինչ որ չափով իրենց համարում են Հին Յունաստանի եւ Հռոմի մշակոյթների ժառանգորդներ, ապա նրանք յաճախ մոռանում են այն հսկայական դերի մասին, որը մինչ Հռոմը կատարել էին էտրուսկները:

Երկրորդը՝ այն, որ դա առասպելանքման մի ժողովուրդ էր, որը մինչ այսօր էլ հանելուկ է մնում շատ հետազոտողների համար: Միայն մի խորհրդաւոր մշուշ է որը պատում է անգամ յայտնի տեղեկութիւնները այդ ժողովրդի մասին:

Բայց դուցէ այդ «խորհրդաւոր մշուշը» այդքան էլ անթափանցելի չէ՞, եթէ հաշուի առնենք այն, որ էտրուսկագիտութիւնը փաստօրէն ամէնահին հնագիտական մասնագիտութիւնն է եւ ժամանակակից հնագիտութիւնը պարզօրէն իր ծնունդն է առել էտրուսկագիտութիւնից: Բայց այդ մասին՝ քիչ յետոյ...

Դառնալով ցուցահանդէսին ասենք, որ այն բաժանուած էր երկու Հիմնական մասերի:

Առաջին բաժինը ներկայացնում էր էտրուսկայի կապը Եւրոպայի միւս Հին մշակոյթների հետ: Այստեղ պարզ երեւում էր էտրուսկայի (այժմեան Թոսքանա մարզը Իտալիայում) արտակարգ տեղը Հին աշխարհում: Էտրուսկները հանդէս էին դալիս իրենց մի օղակ, որը մի կողմից կապում էր Հին Արեւելքի եւ Հին Յունաստանի մշակոյթները Հռոմի հետ, իսկ միւս կողմից նրանք հասցնում էին ամբողջ միջերկրածովային մշակոյթի նուաճումները դէպի կենտրոնական եւ արեւմտեան Եւրոպան, որը դեռ սպասում էր իր նախապատմական շրջանը:

Հռոմէացիները չէին դադարում կրկնել որ իրենք պարտական են էտրուսկներին բոլոր իրենց գիտելիքներով՝ պետականութեան, ճարտարապետութեան, նաւաշինութեան, թատրոնի, նուագական արուեստի, բժշկութեան եւ գուշակութեան ասպարէզներում:

Ժամանակակից հետազոտողները կարող էին դրան ավելացնել նաեւ գերը տաբանութեան գերը կենտրոնական եւ Հիւսիսային Իտալիայում, մետաղամշակումը, խեցեղէնը, քաղաքաշինութիւնը, ջրանցքների կառուցումը եւ այլն:

Բաւական է միայն նշել Հռոմէացի պատմիչ Թիթուս Լիւլիուսի յիշատակումը այն մասին, որ ամենահարուստ Հռոմէացիները իրենց որդիներին ուղարկում էին էտրուսկա ուսում առնելու:

Երկրորդ բաժինը այս ցուցահանդէսում ներկայացուած էր նիւթերով, որոնք արտադրւում էին աւելի ուշ չրջանի էտրուսկեան մշակոյթի արձագանքները Եւրոպայում: Այդ նիւթերից էին յայտնի հնագիտական եւ արուեստագիտական արժէք ունեցող պրոնզէ առիւծադուլի քիւնը (Դ. դար, Ֆլորենցիա) որը ցուցահանդէսի խորհրդանշն էր հանդիսանում, Հերմէսի դրոշմը (Դ. դար, Հռոմի Վիլլա Ճուլիա թանգարանից), ամուսինների սարքոֆագը, երիտասարդի պրոնզէ արձանը (Ս. Պետերսբուրգի Էրմիթաժից) եւ այլն:

Այս ցուցահանդէսին կից անցկացուեց երկու գիտաժողով՝ «Ամենակոսմոպոլիտ ժողովուրդը» (էտրուսկների կրօնապաշտութեան եւ կրօնի մասին) եւ «էտրուսկների ներգրավումը Եւրոպական մշակոյթում»:

Եթէ հաշուի առնենք որ ցուցահանդէ-

սում ներկայացուած էին արուեստի մօտ 650 նմոշներ Եւրոպայի հարիւր թանգարաններից ապա պարզ կը լինի Կրան - Փալէի ցուցահանդէսի կարեւորութիւնը եւ նշանակութիւնը:

Բնական է որ ինձ, որպէս Հայ եւ հայագէտ, հետաքրքրում էին այն նիւթերը որոնք կապուած էին Արեւելքի հետ, եւ ներկայացուած էին իրենց «Արեւելքի հետ առեւտրական կապ ունենալու արդիւնք»:

Այստեղ եւս արտայայտուեց այն երկու կարծիքների դիտական առճակատման արդիւնքը որը տիրում էր եւ շարունակում է տիրել այսօրուայ էտրուսկագիտութիւնում: Ոստը գնում է էտրուսկների ծագման (էթնոթէնեզի) մասին: Այստեղ խառնաշփոթ են ստեղծում էտրուսկ-

րը, որոնք նուագակցում էին սրինդներով: Ողբում էին մահացողին հարազատ կանայք, սակայն գլխաւորողը մի վարձկան եղբորամայր էր:

Յայտնի պատմաբան - դրականագէտ Ի. Տոնսկին գրում էր, որ «նենիա» տերմինը Հռոմ է հասել Փոնտիացիներից էտրուսկների միջոցով: Աւելացնենք որ դա Նանա-Նանէ դիցուհու պաշտամունքի արձագանքն է, որը երկրպագում էր ինչպէս Փոնտիացիների, այնպէս էլ Հայերի կողմից (չմոռանա՞նք Հայերի եւ Փոնտիացիների աղագկցական կապը որը ժամանակին նշել են Հերոդոտոսը եւ Եւդոքս Կնիդացին): Հայկական աւանդութիւններն են յիշեցնում նաեւ լացող կանայք եւ նրանց գլխաւորող վարձկան կինը, որը հայկական միջնադարեան դրա-

Սյր միտքը ապրապնդում է նաեւ այն փաստով որ Հիթիթական արձանագրութիւնները (Ք. Ա. Յ. հազարամեակ) վիշտակում են «Tibia» տեղանունը:

Հաւանօրէն այդ Tibia տեղանունը պատկանում էր մի տարածքի որը գրեւորում էր Հայաստանական Պետութեան արեւմտեան մասում, որտեղ սա. մանակցում էր Հիթիթական աշխարհին: Այս տեղանունի ստուգաբանութիւնը եւ թաղում է նրա հիմքում նախահնդեւրոպական «ti» արմատը որը տալիս էր «Tiv» լուսաւորելու նշանակութիւնը: Այս «Ti» արմատի հետ է կապուած Հիթիթական «Tivat» արեւի աստուածութեան անունը: Այդ արմատը դրուած է շատ բառերի հիմքում որոնք նշանակում էին ոչ միայն «արեւ» այլ ընդհանրապէս «աստ.

ՀԱՅԵՐԸ ԵՒ ԷՏՐՈՒՍԿՆԵՐԸ

(ԿՐԱՆ-ՓԱԼԷՒ ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԷՍԸ ՀԱՅԱԳԷՏԻ ԱԶԳԵՐՈՎ)

եան մշակոյթին պատկանող նիւթերի նըմանօրինակները, որոնք տարածուած են ամբողջ միջերկրածովային մշակոյթի շրջանում՝ Հայաստանից, Կովկասից եւ Միջագետքից մինչեւ Սպանիա:

Մի շարք գիտնականներ զարգացնելով Հերոդոտոսի տեսակէտը առաջ էին քաշել էտրուսկների արեւելեան ծագման միտքը, իսկ Ա. Փիքանետը, Հ. Միլլէշ-Կայնը, Թ. Ամանտին, Թ. Էլլիսը, Վ. Կերկինը, Ն. Մառը եւ նրա հետնորդները գտնում էին որ էտրուսկները հայկական ծագում ունեն: Վերոյիշեալ հետազոտողները լուրջ եւ անուանի գիտնականներ էին եւ հնարաւոր չէ անուշադրութեան մատնել նրանց հնագիտական եւ պատմա-լեզուաբանական հետազոտութիւնների արդիւնքը:

Միւս գիտնականները փորձ են կատարում հաստատել որ էտրուսկները տեղաբնիկ են եւ նրանց մշակոյթը Իտալիայի նախաէտրուսկեան (Վիլլանովայի) մշակոյթի շարունակութիւնն է, քանի որ ունի շատ ընդհանրութիւն: Սակայն, ինչպէս գրում է ժամանակակից յայտնի էտրուսկագէտ Ա. Ի. Նեմիրովսկին՝ «էտրուսկների խառնուելը տեղի բնակչութեան հետ Իտալիայի դադարեցման ընթացքում, դա մի այլ կարգի երեւոյթ է, քան էտրուսկեան էթնոթէնեզը» (Ա. Ի. Նեմիրովսկի, «էտրուսկները», Մոսկու, 1983, էջ 16, ռուսերէն):

Ոստը այսօր էտրուսկների նախնիների հայկական ծագման մասին նշանակում է հայտնի չառնել նոր հետազոտութիւնների ընթացքում առաջ բերուող հարցերը, որոնք դեռ իրենց վերջնական պատասխանին են սպասում: Բայց նաեւ սխալ կը լինէր հաշուի չառնել այն հետազոտութիւնները որոնց արդիւնքով վերոյիշեալ գիտնականները գտնում էին էտրուսկներին եւ Հայերին կապող օղակները:

Լինելով հնարան - երաժշտագէտ, տղերիս հեղինակը իր աշխատանքների ընթացքում նոյնպէս հանդիպեց մի շարք հարցերի, որոնք այս անգամ կապուած էին Հայերի եւ էտրուսկների երաժշտական մշակոյթների հետ:

Փորձենք պարզաբանել այդ հարցերը:

1... Հին Հռոմէացիները պաշտում էին Նենիա դիցուհուն, որը համարւում էր մեռելների հովանաւորողը: Նրա պատկին երգում էին «նենիա» կոչուող ողբե-

կանութիւնում ունէր «վարձակ» անունը: Որք չէ մեզ նաեւ սրինդի (գուդուկի) նուագակցութիւնը սգոյ արարողութիւնների ժամանակ:

Նախօրօք ասենք որ նման փաստերի կարելի է հանդիպել եւ այլ միջերկրածովային մշակոյթի ժողովուրդների մօտ, դա բնական է, սակայն մեր ուշադրութիւնը պէտք է դրաւի այն, որ նման փաստերը հայ մշակոյթի մէջ այնքան յաճախ են հանդիպելու, որ չեն կարող որոշակի եզրակացւածման առիթ չհանդիսանալ:

2... Հայկական Նանէ դիցուհին հելլենիստական Հայաստանում նոյնացում էր յունական Աթենասի հետ, որը իր հերթին համարող էր Հռոմէական Մինեուլային:

Եւ ահա գերմանացի գիտնական Կ. Միլլէշը ժամանակին նկատել էր որ սրինդի եւ չիփորի օգտագործումը իր աւելանքներով Իտալիայում հասնում է մինչեւ էտրուսկները, իսկ Յունաստանում մինչեւ Լիւդիական Տիրէները (էտրուսկների փոքրասիական նախնիները): Եւ Հռոմում եւ Յունաստանում այդ նուագարանները կապուած էին նոյն դիցուհիների՝ Մինեուլայի եւ Աթենասի հետ: Տղերիս հեղինակը իր նախկին աշխատանքներում ցոյց է տուել որ նոյնը կարելի է կապել Նանէ հայկական դիցուհու հետ:

3... Առանձնապատուկ հետաքրքրութիւն է առաջացնում էտրուսկա - հռոմէական սրինդների «tibia» անունումը, որի շուրջ պէտք է աւելի մանրամասնօրէն խօսել:

Այս «tibia» կոչուող սրինդները եղէգնալեզուակային հնչարարներում ունեւորարաններ էին, որոնց հայկական նմանօրինակները կարող են գտնւել եւ գուդուկը հանգիստնալ: Ընթերցողներից շատերը հանդիպած կը լինեն այս «tibia» նուագարանների (յունական «aulos») երկփող տարբերակների պատկերներին յունահռոմէական եւ այլ Հին նկարներում եւ բարձրաքանդակներում:

Հռոմէական պատմիչ Վառոնը վկայում է որ tibia նուագարանը Հռոմէացիները վերցրել են էտրուսկներից: Կաւելացընէինք որ հաւանական է, վերցուած էր ոչ միայն նուագարանը այլ նաեւ իր tibia անունումը:

ուած»: Պէտք է նշել որ Հայոց լեզուով պահպանուել է «տիւ» բառը որը նշանակում է «օր»: Այդ «ti» արմատի հետ, լուսայտնի լեզուաբան Կրէմերի, կապուած է նոյնպէս էտրուսկների գլխաւոր ասում «Tin»-ի անունը:

Կարելի է ենթադրել որ այն տարածքը որը յիշատակում է Հիթիթական արեւմտեան մասում «Tibia» տեղանունով ինչ որ ձեւով կապուած է եղել աստուածութիւնների պաշտամունքների հետ: Երեւի պատահական չէ որ այդ տեղից ոչ հեռու գտնուել են հայկական Արամազդի, Անահիտի, Նանէի եւ այլ աստուածութիւնների պաշտամունքային կենտրոնները:

Քանի որ խօսքը գնում էր «tibia» կոչուող էտրուսկահռոմէական սրինդի մասին, ապա դժուար չէ պատկերացնել որ այդ նուագարանը նոյնպէս կարող էր կապուած լինել արեւի պաշտամունքի հետ եւ կրէր պաշտամունքային «tibia» կամ «tibia» անունը (տուեալ դէպքում «v» եւ «b» հնչիւնափոխումը բնութենի պէտք է համարել, քանի որ մենք ունենք շատ նման օրինակներ որոնք հանդիպում են ոչ միայն տարբեր լեզուալեզուների, այլ նաեւ լեզուների եւ իրենց բարբառների մէջ):

Այս փողային նուագարանի կապը արեւի աստուածութեան հետ, նոյնպէս ունի իր գուգահեռները հայկական աւանդութիւնում:

Չէ՞ որ փողային նուագարանով են նուագում մեզ մօտ լուսաբացային մեղիքիները, որոնք կոչւում են «կանչ» կամ «սահարի»:

Այդ լուսաբացային մեղիքները իրատեսակ հիմներ էին ծագող արեւին, եւ նրանց նախկին կապը արեւի պաշտամունքի հետ անվիճելի է համարւում:

Սակայն ի՞նչ էր էին կատարում այս տեղ փողային նուագարանները, ինչո՞ւ էր կայանում նրանց այդ աստիճանի կարեւորութիւնը, որը առիթ էր տալիս կարեւորութիւնը արեւի աստուածի պէլ նրանց անունը արեւի աստուածի հետ եւ յետագայում «tibia» անունում մով յայտնուել Իտալիայում:

Հին Արեւելքում լուսաբացը ընդունւում էր իբրեւ վերածնունդ կամ յարութիւն առնող արեւային աստուածութեան յաղթանակը խաւարի (մահի) թաղաւորում:



բնիւր չի կարողացում»։ Սակայն բազմաթիւ հետազոտողներ այս կամ այն կերպ իրենց հետազոտութիւններում դալիս են այն արդիւնքին, որի ուրուագծերը դեռ 30-ական թուականներին տուեց յայտնի կողմասպառէս եւ հայադէտ Նիկոյա Մառը։ Նա դիտում էր Էտրուսկներին որպէս խառը էթնիկական կազմաւորում, սակայն նրանց լեզուի ակունքները նա տեսնում էր կովկասեան եւ հնագոյն միջերկրածովա-յին լեզուներում։ Ինչպէս տեսնում ենք, փաստերը եւ նոր եզրայանգումները մի-այն հաստատում են այդ վարկածը։

Սակայն մեր նպատակը այն է որ հնա-րաւորին չափով նշենք հայկական տարրի առկայութիւնը Էտրուսկներին մշակոյ-

թում, որի ապացոյցն են վերոյիշեալ փաստարկումները։

Պատկերով Էտրուսկներին լեզուի մասին չի կարելի անտեսել մի շարք բառեր, որոնք աչքի են ընկնում առաջին իսկ հայ-եացքից։ Զյաւակներով խորը պատմա-լեզուաբանական վերլուծութեանը, յուսալով որ այն աւելի մանրակրկիտ կ'ուսումնասիրուի մասնագէտների կողմից, հարկ ենք համարում որպէս օրինակ ցոյց տալ մի քանի բառեր որոնք զարմանալի-օրէն նմանութիւն ունեն հայկական բառե-րի հետ։ Որոշ բառերի նմանութիւնը այլ եւրոպական լեզուներին, կարելի է բացատրել կամ նախալեզուներում գո-յութիւն ունեցող ընդհանուր կապով, կամ էլ աւելի ուշ շրջանի էտրուսկերէնից փոխառութիւնով։

որոնք կապում են այդ անուանումը Կի-լիկիայի Տարս քաղաքի հետ)։

Այս Տիրէն - Տարսէն - Տիրսէնները կամ Տուսք - Տուչի - Էտրուսկները իրենց հետքերն են թողել ամբողջ միջերկրա-ծովային շրջանում, սակայն եթէ բոլոր պատմական աղբիւրների հիման վրայ կա-տարուած ուսումնասիրութիւնների ար-դիւնքները ենթարկենք թէկուզ մօտաու-րապէս ժամանակագրութեան, ապա պարզ կը լինի հետեւեալը։

Էտրուսկներին նախնիները, յայտնա-բերելով իրենց հետքերը Վանայ լճի շրջ-ջաններում եւ Կիլիկիայում, յետագայում՝ (մօտաւորապէս Ք. Ա. Բ. հազարամեակի երկրորդ կիսում) սկսում են իրենց դադ-թը Փոքր Ասիայի ափերով, եզէականեան եւ միջերկրածովային կղզիներով մինչեւ Սպանիա։ Սակայն նրանց յաջողում է Պետտութիւն ստեղծել միայն իտալական (Ապպենինեան) թերակղզու վրայ, այ-սօրուայ Թոսքանա մարզում (Ք. Ա. Ը. դար)։ Մի քանի դարերի ընթացքում այդ ժողովուրդը ամենատարբեր աղբիւրնե-րում յիշատակուել է որպէս ռազմատենչ ծովահէններ, եւ որպէս ամենաառաջադ-մշակոյթ, գիտութիւն եւ արուեստներ կրող եւ տարածողներ։

Կարելի է շատ երկար եւ մանրակրկիտ ձեւով ներկայացնել ամէն մի սկզբնաղ-բիւրի տուեալները իրենց մեկնաբանու-թեամբ եւ իրենց խնդիրներով։ Սակայն մի յօդուածի ծաւալը թոյլ չի տալիս այդ չափով ընդարձակուելու։

Դրա փոխարէն կ'ուզէի հակիրճ ձեւով ներկայացնել այն հիմնական կէտերը ո-րոնց հիման վրայ պարզ է դառնում Էտ-րուսկների եւ Հայերի մշակութային ընդ-հանրութեան տարրերը։

1. ... Էտրուսկների հետքերը յայտնա-բերում են Հայկական լեռնաշխարհում Տոսպ տեղանունի, որը կապուած է Էտ-րուսկների «տուսք» ինքնանուանման հետ, Արեւի աստուածութեան Տուրան դիցուհու, Նենիա-Նանէ, Տարքոն-Տորք, լազա-արալեզուների ընդհանուր պաշտա-մունքով եւ նրանց հետ կապուած երա-ժշտական մշակոյթով։ Հետաքրքիր է նշել նաեւ ուրարտական Սարգի դիցու-հու պաշտամունքը, որի անունը համա-հնչիւն է Էտրուսկների ազգակից՝ Լիւդ-իացիների մայրաքաղաք Սարգ եւ յետա-գայում Սարգինիայի ժողովրդի նախա-հայր՝ Սարգի հետ։ Էտրուսկներին հայ-կական լեռնաշխարհի հետ են կապում նաեւ մի շարք բառեր, որոնց մեծ մասը պատկանում է լեզուի հիմնական բառա-պաշարին։

Զի կարելի անտեսել նաեւ այն փաստը որ նախաէտրուսկների հետ գուգահեռ

չի հետ է կապում Էտրուսկներին մետա-ղամշակման հարուստ աւանդութիւնը։ Ա. Փիկանեոլը, Հ. Մուլեշտայը, Թ. Ա. մանտրին եւ ուրիշները զարմանում նը-շում էին որ Էտրուսկների պրոպէզ որոշ իրերը բոլորից աւելի նման են ուրարտա-կանին։

Էտրուսկներին նախնիների զաղթի եւ-ման կէտը, ըստ ունեցած տուեալների կարելի է համարել Կիլիկիայի Տարս քա-ղաքը։ Կարծում ենք որ այդ տեղանունը, ինչպէս եւ նախաէտրուսկների «Տարսէն-ներ» ցեղանունը կապ ունի լիւդիական ար-ձանագրութիւններից Տարսեան մայր - դիցուհու անունի հետ։ (Պատահական չէ-ին Տիրսէն - Տարսէններին Լիւդիացիների ցեղակից համարում)։ Այդ ժողովուրդը յիշատակուած է որպէս «տուսքայ» (դրուած «տուչ») եղիպտական կարմալա-յի պատերի արձանագրութիւններում. որ-պէս «Տարս-սի-սի» ասորական Ասարհադ-դոն արքայի «յաղթական արձանագրու-թիւններում», որպէս Թարսիս՝ Հին Կառ-կարանում, որպէս տիրէն. տարսէն. տիրէններ, անտիկ հեղինակների մօտ։

Այդ հարցում բոլոր հետազոտողները համաձայն են, միայն ոչ բոլորն են կա-պում Տարսէններին Տարս քաղաքի ան-ւան հետ։ Կարծում ենք որ դրա պատ-ճառը այն է որ տարբեր ժամանակներում այդ անունները տարբեր տեղերի հետ էին կապուած։ Բայց չէ՞ որ դա բնական է, քանի որ խօսքը գնում է մի ժողովրդի մասին որը մօտաւորապէս 7 դարերի ընթացքում կատարել է իր դադթը Հա-կական լեռնաշխարհից մինչեւ Սպա-նիա։ Հնարաւոր է որ հէնց Տարսէնների է դալիս Սպանիայի առասպելական Տա-տես (յիշենք Թարսիս) քաղաքի անունը։ Այդ մարդի Կոանատա (որը նշանակում «նուս»)։ Զէ՞ որ Էտրուսկները առաջին էին որ այդ միջով բերեցին իրենց հետ-ինչպէս եւ խաղողամշակման եւ դինե-գործութեան աւանդութիւնները։ Եթէ դը-րանց գոմարեներ նաեւ տուֆ քարի մի-շակումը ապա դուրսում ամբողջ վերո-յիշեալ տուեալների հետ մէկտեղ, պարզ կը լինի թէ ինչու Էտրուսկներին մշակոյ-թը եւ պատմութիւնը դրաւեցին հայա-դէտի ուշադրութիւնը։

Հետաքրքիր է որ Էտրուսկիայի քաղաք-ներից մեծ մասը կառուցուած են Կիլիկ-իայի Տարս քաղաքի դիրքերում։ Տարսը գտնուած է դեռի ափին եւ նրա միջոցով է միանում ծովին։ Հէնց այդ-պէս էին տեղադրուած Էտրուսկիայի բո-լոր քաղաքները, ծովի հետ միանալով կամ դեռուով կամ էլ յատուկ ջրանցքով։ Այդպիսի տեղադրումը յարմար էր եւ նաւաշինութեան եւ ծովից անսպասելի յարձակումներին դիմադրութեան հա-մար։ Համոզուած եմ որ հայկական նաւա-շինութիւնը ուսումնասիրողները շատ ընդ-հանրութիւններ կը գտնեն Էտրուսկների

Էտրուսկ. նշանակութիւն — Հայերէն

an	(ան, այն) —	ան, էն (բարբառ)
arz	(առիւծ) —	առիւծ, արջ
ais	(հրէշ, դեւ) —	այսահարուել (դիւանալ, խենթենալ)
Ani	(Անի դիցանուն) —	Անի քաղաք Հայաստանում (?)
Arzakena	(ծովածոցի անունը Սիկիլիայում) —	Արծկէն (Արծն քաղաքի անուանումը, շուրջ 860 թ. Ք. Ա.։ Արգական գիւղ Կոտայքում, Արցախ (?)
cer	(կառուցել) —	կերտել
ca	(այս, սա) —	սա
culixna	(աման) —	կուլա (կուժի տեսակ)
eleiva	(իւղ) —	եղ (բարբառ)
eca	(այս է) —	եսա, հեսա (բարբառ)
har(a)	(հարուածել) —	հարել, հարուած
mlac	(մլակ) —	մղակ, մղել
munth	(նկուղ) —	մութ
mach	(մէկ) —	մէկ
huth	(ութ) —	ութ
ita	(այս) —	իդա (Վանի բարբառ), էտա (խօսակցա-կան)
pisice	(բժիշկ) —	բուժիչ
parsu	(առեւանգել) —	փախցնել
thui	(այստեղ) —	տի (զարբադեան բարբառ) տիա (Շի-րակի)
thes	(արարողութիւն) —	ծէս, ծիսակատարութիւն
vinum	(գինի) —	գինի, զվինո (վրացերէն)
zina	(պատրաստել) —	չինել, չէն
zix, zic	(գրել) —	սեղ(մեղ), սեպագրել, փորագրել (?)
tiv	(լուսին) —	տիւ (օր, լոյս)։ Նոյն լեզուում «tiv» եւ «tibia» նոյն արմատով տարբեր ուղղա-գրութիւնը չպէտք է դարձանի ինչպէս եւ Փրանսերէնում «livre» (գիրք) եւ «librairie»
tupi	(զարկ, հարուած) —	տիւլ (խօսակցական)
tur	(նուիրել, տալ) —	տուրք (հին ժողովուրդները յաճախ տուրք վճարում էին նուիրատուու-թեան ձեւով)։

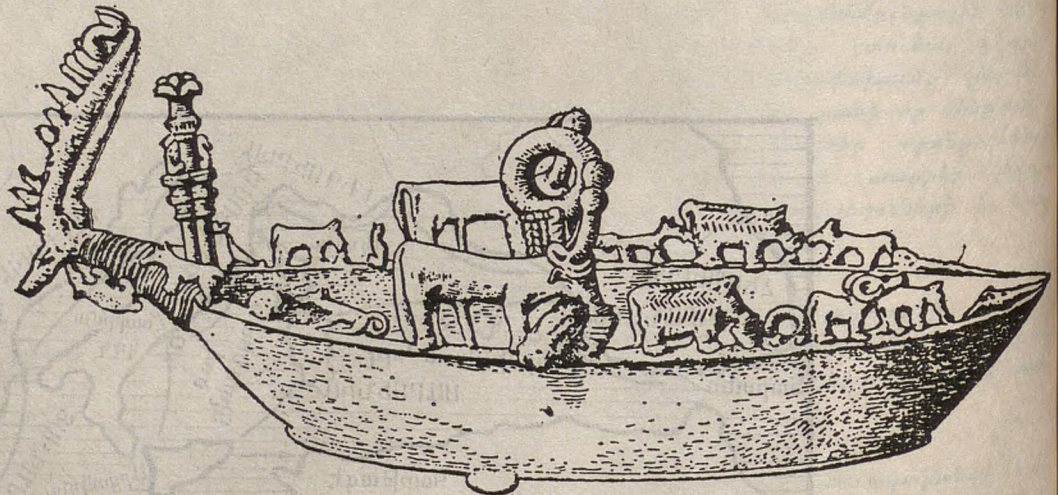
Հարկ է նշել որ «arz(a)» բառը «արջ» նշանակութիւնով, որը Պաքերի լեզուում նկատել էր Ն. Մառը, շարունակում է այդ լեզուական կապը մինչեւ Սպանիա։ Ի դէպ հէնց սպանական լեզուների մէջ ենք աւելի յաճախ նկատում «v» եւ «b» տառերի եւ հնչիւնների անցումները՝ «tribune» (Փր.) — tribuna (սպաներէն, սակայն արտասանում է «թրիվունա»)։ vivienda (սպաներէն «բնակարան») արտա-սանում է «վիվիենտա» եւ այլն։ Կար-ծում ենք որ սպանական լեզուները, որ-պէս աւելի հեռաւոր (փերիֆերիք) լեզու-ներ, իտալական լեզուների համեմատ, կարող էին պահպանել այդ լեզուական «արքաիզմը», որը բնորոշ էր Էտրուսկե-րէնին։

Իրենց իսկ, Էտրուսկների լեզուն, մը-շակոյթը եւ պատմութիւնը ուսումնասի-րելիս դալիս են այն եզրայանգման որ այդ ժողովրդի նախնիներին պէտք է փըն-տրուել այն տարածքում, որտեղ խաչա-ձեւում էին հնդեւրոպական, սեմական եւ խորրիական մշակոյթները։ Ամենա-հաւանական է որ այդ տարածքը պէտք է

տեղադրուէր Հայկական լեռնաշխարհ — Կիլիկիա շրջանում։ Հէնց այդ շրջանի հիւսիսային մասում է գտնուել հիթիթա-կան արձանագրութիւններում նշուած «Tibia» երկիրը։ Հէնց այնտեղ էին խա-չաձեւում հիթիթա - փերիզական եւ Հայասայի (հնդեւրոպական), խորրի - ուրարտական եւ միտանիական (խորրի-ական), ասորա - բարբելոնական եւ փիւ-նիկեան (սեմական) մշակոյթները։

Էտրուսկները իրենց անուանել են «tusc» (որտեղից եւ թոսքանա)։ Սակայն այս արմատով մենք ունենք Վանի «Տոսպ» («Թուչպա») անուանումը։ Յայտնի է որ Վան (կամ Պիսինա) ամբողջ Արարատեան (Ուրարտու) թաղաւորութեան ինքնա-ւանումն է եղել։

Տարբեր ժողովուրդների կողմից Էտ-րուսկների նախնիները կոչուել են Տիր-սէններ (այստեղից Պալէստինա կղզիե-րի հին՝ Տիրսէնեան անուանումը), Տիր-րէններ (Տիրէնեան ծովը, որի ափին է թոսքանան) եւ Տարսէններ (այստեղ եւ միանում եմ այն ուսումնասիրողներին,



Նոյի Տապանի գաղափարը չէ՞ արդեօք արտայայտուած այս էտրուսկեան պրոպէզ նաւակով (Վետուլոնիա, «ցեղապետի» դամբարան, Ք. Ա. է. դար), որի նախաօրինակները պեղուած են Հայաստանում։

զաղթին մասնակցել են նաեւ նախահայ-կական ցեղերից՝ Արիմները (որոնց անու-նով էլ այլ ազգերը սկսել են անուանել Հայերին, կոչելով մեզ «արմէն»)։ Հոռ-մէական պատմիչներ Սեւրիլիուսը եւ Պլինիուս Աւագը տեղեկացնում են որ Էտ-րուսկները Պիտեկուս կղզին դրաւելուց յետոյ այն վերանուանեցին Ինարիմա ա-նունով։ Ակադեմիկոս Սուրէն Երեմեանի կարծիքով դրա պատճառն էր այդ կղզ-րում Արիմների հաստատուելը։

Եւ վերջապէս, Հայկական լեռնաշխար-

նաւերի, որոնք յայտնի են իրրեւ «ափի-րէնեան» եւ «Թարսիսի» նաւեր եւ Կի-լիկիայի, Վանայ լճի նաւաշինութեան նը-մոյշների, որոնց նմանօրինակները դըռ-նուել են Լճաչէնի, Վարդենիսի եւ Նո-յեմերեանի պեղումներից։ Զէ՞ որ Պի-սինայի Տապանը նոյնպէս կապուած է Հայկա-կան լեռնաշխարհի հետ։

ԵՂՈՒԱՐԴ ԲԱՐՍԵՂԵԱՆ

Փաբիգ, 1993, Ապրիլ 4

Le Credo de l'Eglise Apostolique Arménienne

par KAREKINE II

«Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցւոյ» նուիրում խօսաժողովին բացումը կատարած էր Գարեգին Բ. Ապրիլի 22-ին: Կարող կոսիմ նիւթն էր «Հայ Եկեղեցւոյ Հաւատամբը»: Իր ընդարձակ բառարանութեան մէջ Գարեգին Բ. առաջին մասը կը յատկացնէր Հայ Եկեղեցւոյ հաւատամբին բանահունմանը, շեշտը դնելով գլխաւորապէս Քրիստոսի բնութեան ըմբռնումին վրայ, այսինքն՝ քրիստոսաբանութեան: Այստեղ՝ ընթերցողը պիտի գտնէ Գարեգին Բ.ի խօսքին երկնային մարը, որոշ յայտարարմանով, որոնք կը յուսանք այդ խօսքը չեն խաղաքիւրեր: Քիչ անգամ հայ Եկեղեցին կամ անոր վե-

րին մարմինները կ'արտայայտուին եկեղեցւոյ հիմունքը կազմող խորհուրդները արդիական աշխարհին առնչելու անհրաժեշտութեան մասին: Գարեգին Բ. որ ամբողջ անցեալ մը ունի անշուշտ այս ուղղութեամբ, իր միջ - եկեղեցական յարաբերութիւններու շրջանակին մէջ, ինչպէս նաեւ կշիռով քննի մը լուրջ հրատարակութիւններ, այն հեղինակութիւնն է որմէ ամենէն աւելի կրնանք օգտուել յաւի հայ աստուածաբանական մտածումին ազատագրութիւնը, ձեռքազատումը, ինչպէս ինք իսկ կ'ըսէ հոս, «նեղ ու խեղդող աւանդապաշտութեան մը շղթաներէն»:

... Dans cette dernière partie de ma présentation je voudrais mettre en relief certains aspects de la signification du Credo et du développement de la pensée théologique de l'Eglise arménienne et d'en relever certains traits distinctifs d'importance pour notre temps et nos conditions de vie d'aujourd'hui.

1. Credo ou dogme n'est pas une donnée de pure formulation de nature et de portée statiques. Tous les Symboles de foi élaborés dans la vie de l'Eglise ont commencé par être non pas un enseignement direct, dans un sens catéchétique; plutôt leur formulation est le produit d'un combat spirituel et intellectuel en vue de maintenir la pureté et l'intégrité de la foi chrétienne vécue et prêchée par Jésus-Christ. Les Symboles de foi ont pris naissance par des facteurs et par une motivation relevant de l'inquiétude et du devoir des Pères de l'Eglise, des pasteurs du troupeau des fidèles, de ne pas laisser la foi énoncée dans l'Evangile devenir la proie d'aberration ou être dénaturée. La fidélité au Christ et à son testament est à l'origine des Symboles de foi élaborés au cours de l'histoire de la chrétienté.

Cette sollicitude se trouve constamment et fortement exprimée par tous les apôtres, notamment par St. Paul. En effet, quand il apprit les dissensions parmi les chrétiens de Corinthe concernant la résurrection du Christ et la résurrection des morts, il les exhorta à tenir fermement à ce qu'ils avaient reçu de lui et des autres apôtres. Il leur dit simplement : «Je vous ai donc transmis en premier lieu ce que j'avais moi-même reçu, à savoir que le Christ est mort pour nos péchés selon les Ecritures, qu'il a été mis au tombeau, qu'il est ressuscité le troisième jour selon les Ecritures, qu'il est apparu à Céphas, puis aux Douze. Ensuite, il est apparu à plus de cinq cents frères à la fois — la plupart d'entre eux demeurent jusqu'à présent et quelques uns se sont endormis — ensuite il est apparu à Jacques, puis à tous les apôtres. Et, en tout dernier lieu, il m'est apparu à moi aussi, comme à l'avorton».

Voilà une forme de confession de foi, quoique embryonnaire et partielle dans son contenu, motivée par la nécessité de combattre les propagateurs de fausses idées et d'interprétations erronées.

Ce que l'Eglise ou les Eglises ont fait à cet effet aux 4^e - 5^e siècles ou ultérieurement dans d'autres siècles, a été historiquement motivé par leur engagement dans la défense de l'orthodoxie contre les hérétiques et tous ceux qui semaient

«l'ivraie au beau milieu du blé» (MATT. 13:25). Ainsi la tâche apologétique n'a jamais été dissociée de la tâche de prédication, d'enseignement et d'interprétation qui a toujours occupé une place centrale dans l'œuvre didactique et prophétique de l'Eglise.

La formation constante et le développement de la théologie de l'Eglise arménienne ont été profondément influencés par ce même souci de défense et de lutte qui a revêtu un caractère dominant et déterminant, et a acquis une priorité de premier ordre dans la préoccupation doctrinale des Pères et des docteurs de l'Eglise arménienne. Un regard même rapide sur l'ensemble de la littérature patristique arménienne, commençant au 5^e siècle, nous met devant la nette évidence que la pensée théologique arménienne s'est développée dans des conditions de controverse, par une motivation visant à la défense de l'orthodoxie de la foi héritée de St. Grégoire l'Illuminateur et faisant face aux menaces qui venaient des différents milieux et zones d'influence. Même avant d'être engagé dans les querelles christologiques qui suivirent les conciles d'Ephèse et de Chalcedoine, un théologien apologiste comme Eznik de Kolb devait, par son œuvre «Réfutation des sectes» ou «De Deo» — comme le Père Louis Mariès voudrait intituler son œuvre littéraire — entreprendre une immense tâche pour la sauvegarde de l'orthodoxie de la foi professée par son Eglise. Car son Eglise se trouvait menacée par des contestations venant de l'enseignement du Zoroastrisme, de la pensée et des conceptions religieuses relevant des différentes écoles philosophiques et cosmologiques de la pensée grecque, des concepts et des mœurs hérités des religions païennes, ainsi que des mouvements gnostiques, en particulier de l'enseignement de Marcion.

Toute une tendance en théologie et en une tradition littéraire connue sous le nom d'«école hellénophile», composée de traductions des textes philosophiques, des œuvres d'orientation néo-platonicienne, des commentaires de textes philosophiques en grande partie des œuvres d'Aristote, souvent attribués à David l'Invincible, ont pris naissance avec comme un des facteurs déterminants de leur production la lutte doctrinale visant la défense de l'orthodoxie de l'Eglise arménienne.

... Manouk Abeghian, l'un des plus éminents experts de la littérature classique arménienne, décrit la littérature des 5^e et 6^e siècles comme une «littérature de

lutte» (մարտման գրականութիւնը). Ce qu'il disait pour la littérature peut s'appliquer, dans une large mesure, à la théologie arménienne.

2. Ayant dit cela, je voudrais insister sur le fait que le caractère des Symboles de foi, du Credo et de la pensée théologique de l'Eglise arménienne ne peut pas être fidèlement conçu et présenté dans son intégrité de cette manière plutôt négative. En termes plus simples, on ne fait pas justice à la tradition théologique de l'Eglise arménienne en la concevant comme une œuvre purement de défense ou comme une tâche dictée exclusivement par le simple souci de l'apologétique.

D'ailleurs le Credo lui-même, tous les Symboles de foi eux-mêmes, qui doivent beaucoup dans leur création historique aux facteurs de sollicitude apologétique, ne sont pas, pour ainsi dire, simplement des remparts de défense. Ils sont des affirmations positives d'une foi vécue. Ils sont des moments de prise de conscience de la foi vécue par le peuple de Dieu.

Aux premières lignes de l'Evangile de St. Jean nous sommes à l'écoute des paroles qui résonnent comme le refrain d'un cantique :

«Tout fut par lui,
et sans lui rien ne fut.
Ce qui fut en lui était la vie,
et la vie était la lumière des hommes». (1: 4).

Tout au long de son Evangile et de son épître St. Jean réaffirme ce thème de vie comme la vérité essentielle du Christ :

«Les paroles que je vous ai dites
sont esprit et elles sont vie». (6: 64).

«Car la vie s'est manifestée :
Nous l'avons vu, nous en rendons témoignage
Et nous vous annonçons cette Vie éternelle». (I JEAN 1: 2).

... Le Credo n'est pas fait pour la préservation, pour ainsi dire afin de servir seulement comme glaive de défense, de fondement de sécurité, mais aussi, et en premier lieu, comme source de vie, de fidélité et de témoignage. Il n'est pas fait; il est «reçu» pour qu'on y «demeure ferme», pour être «sauvé», pour y «croire» et pour «vivre» par lui.

L'un des docteurs les plus prolifiques de l'Eglise arménienne, St. Grégoire de Datev dans l'une de ses homélies sur la foi chrétienne nous offre une observation d'une remarquable profondeur théologique pour la compréhension du sens du Credo ou de la confession de la foi. Il dit : «Par la confession de la foi (զաւանդութեամբ հաւատոյն) Dieu réside dans les hommes et nous nous unissons à Dieu». A la fin de l'homélie et après avoir cité le texte du Credo —exactement le même texte que nous avons reproduit au début de cet exposé— il ajoute :

«Ceci est la confession orthodoxe de la foi que nous, tous les chrétiens et pour tous les temps devons tenir ferme dans notre cœur et sur notre langue.
«Ceci est la fondation; sur elle l'on doit bâtir les œuvres du bien.
«Ceci est la lanterne dans les ténèbres de notre vie; on doit la tenir toujours en main et être illuminé par elle.
«Ceci est la voie; nous devons y marcher vers la vie éternelle en Jésus-Christ, notre Seigneur» (Amaran, pp. 74-75).

... Le Credo est donc pour la vie chrétienne et non pas pour la mémoire. Il n'est pas ce qu'est l'écorce pour le tronc de l'arbre, mais comme la sève dont dépend la vie de l'arbre. N'est-ce pas là la raison de l'inclusion du Credo dans tant de moments décisifs de la vie liturgique, soit

dans les sacrements du Baptême, de l'Eucharistie et de l'Ordination sacerdotale, soit dans le bréviaire ?

3. De cette approche à la nature et à la valeur du Credo découlent quelques observations que je considère importantes dans notre tâche de réflexion théologique et de témoignage chrétien dans nos temps modernes.

a) La théologie de l'Eglise arménienne, comme un processus de réflexion continue sur les principes énoncés dans le Credo, ne s'est jamais confinée à la tâche d'autodéfense et/ou à l'exercice de l'apologétique. Elle n'a jamais cessé d'être un effort d'interprétation de la vérité de la foi chrétienne reflétée dans le contexte de la vie du peuple dans différents domaines. Mais cette réflexion quoique ininterrompue au fil des siècles, n'a néanmoins pas abouti à une systématisation de la théologie.

Pour les théologiens arméniens le mystère de la foi chrétienne reste mystère malgré tous les efforts humains les plus rigoureusement appliqués dans l'exercice intellectuel ou exprimés dans des normes de pensée conceptuelle. L'approche apophatique dans la réflexion théologique a acquis une citoyenneté largement exercée et hautement respectée dans l'esprit et le corps de la littérature théologique de l'Eglise arménienne. Suivant la tradition des Pères de l'Eglise d'Orient, en particulier les Pères Cappadociens, ils ont exprimé une profonde vénération pour le mystère de la foi chrétienne. Ainsi ils ont souvent parlé de Dieu ou de la Sainte Trinité en des termes d'expression apophatique. En voici un exemple : «non-créé, sans commencement, intemporel, sans cause, incompréhensible, invisible ineffable, inaccessible, inscrutable, sans fin, infini, sans lieu, sans durée, incontenable, immuable, inchangeable, au-dessus de la nature, au dessus de l'existence, au-dessus de la lumière, au dessus de la parole» (Krikor de Sevr: «Discours sur la vraie foi et sur la vie vertueuse» p. 13).

... L'intellectualisme du système de pensée théologique connu sous le nom de «scolastique» n'a jamais imprégné l'esprit, ni le contenu, ni la méthode de la théologie de l'Eglise arménienne. Les cas de Grégoire de Datev et de ses disciples au 14^e et au début du 15^e siècle ainsi que l'œuvre littéraire de Hagop Nalian au 18^e siècle sont une exception qui s'explique par la nécessité de répondre aux efforts des Frères Unitaires et des Pères Jésuites qui essayaient de donner une interprétation catholique romaine aux textes et aux positions théologiques de l'Eglise arménienne.

3. La théologie de l'Eglise arménienne a suivi l'esprit et la méthodologie de la tradition patristique. Dans les études consacrées à l'histoire de la littérature théologique arménienne on peut voir très clairement une tendance dirigée vers les aspects et les problèmes des œuvres apologétiques et qui s'intéresse, presque exclusivement, aux questions de controverse. Quand on se penche sur les aspects et les œuvres de portée et de contenu plutôt catéchétiques et homélitiques, on peut constater qu'il existe un vaste champ de littérature non exploré mais plein de richesse de pensée théologique. Ainsi, la «Prédiction de St. Grégoire» incorporée dans le texte du livre d'Agathange, les homélies sous le nom de Stromata («Hatchakhapatoum») traditionnellement attribuées à St. Grégoire l'Illuminateur et, par certains philologues, à St. Mesrob Mashtots ou à Gorun du 5^e siècle, les homélies de Jean Mandakouni, Yeghishé, Movses Khorenatsi, les écrits théologiques de Mampré Verdsanogh, Petros Siunetsi,

(Suite page 4)

վարդը չգիտեմ «Վերստին կ'ապրեմ» (1934) (15), եւ բոլոր դուռնաւոր ժապաւէնները: Յաւալի է, որ դուռնաւոր ժապաւէնները ոչ մի նմոշ չեն կրող: Մամուլեանը զոյնի բնաւորականութիւնը մէկն է համարում:

ԳԱՄԲԸ ԳՅՈՒՄ, ՁՈՒԿ ԵՄ ԲՈՒՆՈՒՄ

Բարձրագոյն խոսուելու եւ գրուելու է հայկական անդրանիկ հնչիւնային գեղարուեստական շարժապատկերի՝ «Պէպո»-ի մասին: Պատմութեան էջերն մտած այս նշանակալից գործն, վերանայելու է բարձր տեսանկիւններէ, սակայն յաճախ մոռացութեան է տրուել այն խնդիրն, որ «Պէպո»-ի բեմադրիչը՝ Համո Բեկնազարեանի ստեղծագործական հիմնական մտահոգութիւնն է եղել: Սեմոնովսկան կարողացել է թիֆլիսի կարգադրող տալ խոսակցութեան եւ մեծամասնութիւնի Հայերի կեանքի արտաքին համագումարներէ միջոցով: Իսկ ներկայումս ծաղկաւազում է ամբողջ թիֆլիսը, նրա փողոցները, բակերը, շուկաները եւ այլն: Ֆիլմը նկարահանելու հատուկ և մեծ ուղարկութեան է դարձնելու նրա յերթադրական և հնչունային ձևավորման վրայ: Վատիկանական եւ ընդհանրապես բոլորական ինքնակալութեան բնութագրման համար, վարպետ լայնամտով վերցրած է Շիրակյան գեղի մարշը՝ այն ժամանակվա զինվորական ուժեղ յերգը: Հայ բարձրագոյնի՝ Զինվորական, Դարչի, Եփեմիայի համար՝ «յերթապատկեր» ասիական յերթաշտապումը... Վերջապես, Պէպոյի և նրա ընկերների բնութագրի հիմնում գրված է Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունները:

Յես միանգամայն գիտակցաբար, ասանց վարել է յերթաշտապումն ցոյց եմ տալիս յեկեղեցական արարողությունները: Բայց յերթ այդ աստվածային լիտուրգիայի փոքի վրայ ծնունդ է առնում ամենատարբարագոյն կեկեղի մասին, ասպաք՝ յեկեղեցին, քե՛ս՝ աղաթողները զբոսնում են միստիկական շրջափոխում... (16): Կիրառւած մտեղծութիւնն ու լուծումներն էլ աւելի յայտուն են դառնում երբ կարող եմ Արամ խաչատրեանի բառերը: Համո Իվանովիչը վստահեց, հավատաց ինձ: Եւ անա առաջարկեց գրել «Պէպո» փիլի երթաշտապումը: Առաջին բանը, որ ինձ առաջարկեց, ոչ քե երթաշտապումն գրելն էր, այլ ժողովրդական երաժշտություն լսելը: Հայկական ժողովրդական երգ... (17):

Եւ Պէպոն եմ քիֆիսեցի

Դամբը գցում, ձուկ եմ բռնում, Հալալ աշխատանքս եմ ունում: Վայ եմ մարդուն աշխատումս Խալիսի գատած հացն է ուտում... Սրանք էին հայերէն հնչիւնային ֆիլմի մէջ լսող առաջին բառերն, որ երգուած էին Հրաչեայ Ներսիսեանի կողմից: Այսօր թերեւս քերն դիտեն, որ ժողովրդականացած այդ երգի բառերը պատկանում են Նիլի Զարեանի գրչին: Կովկասեան ֆիլմի արտադրութեան կեանքում «Պէպո»-ն իբր անդրանիկ հնչիւնային ժապաւէններից մէկն, անցեալից ժառանգած իր ժողովրդական բովանդակութեամբ ու համբաւով միշտ միտումն է կովկասեան ժողովրդների թէ՛ մշակութային եւ թէ՛ ընկերային-քաղաքական մասշտաբով՝ ճիշդ այնպէս ինչպէս ժամանակին Սայաթ-Նովան իր բնաստեղծութեամբ ու երաժշտութեամբ միեւնոյն միաւորող մշակութային երեւոյթն էր դարձել (18):

Հնչիւնային շարժարուեստի կարեւորութեան մասին դրած մի յօդուածում Ռուբին Մամուլեանը նշում է.

Հնչիւն շարժարուեստի կատարած դերի մասին գաղափարներս աւելի զօրացան վերջերս, երբ մի օր քատրոնի մի մուշքաւորի մէջ անկիւնում նստած, դիտեցի հայերէն հեղափոխութիւնը՝ «Պէպո»-ն: Այն դիտեցի գարմանով ու խորունկ ուրախութեամբ: Փառք շարժարուեստի հերթաշտապում, որովհետեւ այստեղ, Հոյի-Վստի միջոց սրտի վրայ եւ կարողացայ տեսնել իմ երկրի դէմքն ու լսել նրա ձայնը:

«Նրա ձայնը» քող այս բացատրութիւնը արտաբերող չքուայ, որովհետեւ երկրի արուեստը նրա ձայնն է: Այս խօսքը քաղուած առաջ փոխաբերաբար պիտի գործածուէր, բայց հիմա բացարձակ նշանակութիւն ունի, որովհետեւ հրաշք իրականութիւն է դարձել:

ԳՅՈՒՆ ԵՒ ՆՐԱՆ ԱՌԸՆՁՈՒՈՂ ՀԱՐՑՆԵՐԸ

«Պէպո»-ի իրադրոժման տարրային ըն-

թացում է, որ ամէնուր ցուցադրուած է Ռ. Մամուլեանի ղեկավարած Technicolor ժապաւէնը՝ ֆէլի Ծարփ: Երեսնական թրեւերի ճիշդ կէսին, միեւնոյն տարրային մէջ, Հայաստանում եւ Սփիւռքում, երկու հայ արուեստագէտներ արարում են հայկական հնչիւնային եւ միջադպրային շարժարուեստի ամբողջական երանդներով գունային ժապաւէնները:

Այսօր, այս փաստն, որ Սփիւռքի հայկական մշակութային կապի տեսանկիւնից խիստ խոսուն ու կարեւոր է, դեռ անկարելի է փարիզի ծրագրում իբր մէկ պատմական իրադրութիւն միաւորուած տեսնել: Պատճառը նախ պէտք է փնտրել նիւթական միջոցների բացակայութեան մէջ, որի բերումով նման հազուադիւր օրինակների հեղինակային իրաւունքներին առնչուող պահանջներն անկարելի է լինում ապահովել արտադրական հիմնարկների մօտ:

Հայաստանում իրադրոժուած գունաւոր ժապաւէնը պատկանում է յետպատերազմական տարիներին: Այն գծանրկարչական (dessin animé) «Կալիպարա» կան գորգ»-ն է (1947), Լեւ Առամանովի ղեկավարութեամբ եւ Յակովբ Քոնյոյեանի ձեւաւորմամբ:

Յիշուած մարզում ծրագրի մէջ նշանակալից բացեր են՝ Որոհ. Հայաստանի սեւ եւ ձերմակ «Շունն ու կատուն» (1937) և Սփիւռքի գունաւոր «Փարաւա» (1966) դժանկարչական ժապաւէնները:

ՏԱԳՆԱՊԱԼԻՑ ՏԱՐԻՆԵՐ

Ա. «ՀԱՅԵՐԷՆ ԽՕՍՈՒՆ» ՍՓԻՒՌԻԸ

Թուրքիայում 1934 թուին, էրթուրուկ Մուհամմադ «Պէպո»-ի արտադրութիւնից մէկ տարի առաջ, Չուխաճեանի «Լեպլեպիմի հօր-հօր Աղա»-ի հիման վրայ 1924 թուին նկարահանուած համար տարբերակը, թրքերէն հնչիւն օրինակի էր վերածել, իսկ «Մուսա լեռան քառասուն օրեր»-ի արտադրութիւնը Մամուլեանի իրադրոժմամբ՝ Հոյիվուտում այլեւս անկարելի էր համարուած երբ Ամերիկայի Միացեալ Նահանգներում, նկարահանուած է թրքական «Արշին Մալ Ալան» օփերէթի հայերէն տարբերակը՝ Սեդրակ Վարդեանի անձնական ջանքերով: Թերեւս այս ժապաւէնը պիտի Սփիւռքի առաջին հայերէն խօսքով բայց ոչ հնչիւնով (երթաշտապումը թրքական է) ֆիլմը համարել: Յայտուն կերպով յիշուած Լեպլեպիմի... ու Արշին... արտադրութիւններն, «խօսուն» փաստեր են եւ արտադրում են մեր մշակութային եւ քաղաքական խորունկ տաղանդները:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին ԱՄՆ-ում շարժարուեստի անդամատան է մուտք գործում Ուիլիամ Մարոյեանի իր համեստ ու միջանկեալ «Հայերէն խօսուն» «God Job»-ով (1942): Փարիզի ծրագրի մէջ անհիմն կերպով մերժուած են աշխարհիկ անուամբ Մարոյեանի երկու նշանակալից երկերից՝ ներկարահանուած՝ «Մարդկային կատակերգութիւն» (1943 թեմ. Clarence Brown) եւ «Ձեր կեանքի ժամանակը» (1948 թեմ. H. C. Potter) ֆիլմերը:

Յիմնական թուականների սկզբին, հայ Սփիւռքում արտադրուած է «Հայ վշտի եւ ազատութեան երգիչը» կարճամետրաժ հայերէն խօսուն ֆիլմը՝ Աշոտ Մարաբեան ստորագրութեամբ: Յիշուած ֆիլմն թէ իբր քաղաքական քայլ եւ թէ Ֆրանսայում հայահնչիւն նկար ստեղծելու փորձ, պատմական կարեւոր իրադրութիւն պիտի նկատել: Այս նկարից յետոյ, ցաւօք սրտի շարժապատկերի մարզում այլեւս Աշոտ Մարաբեան ստորագրութեան չենք հանդիպում: Նա սկսում է կրել Անրի Վէրնէօյ անունը:

Յիմնական թուականների սփիւռքեան շարժանկարների կեդրոնը պիտի համարել Թրանք ուր երբեմնակի օգտագործուած է հայ դրականութիւնն իրեն շարժանկարի նիւթ. օր.՝ «Օսկան Պետրովիչն էն կեանքում» (1956), «Չարշիւ Արթին Աղա» (1960) եւն.:

Բ. ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

1936 թուին Թիֆլիսն անուանուած է Թիբիլիսի եւ «Պէպո»-ի մէջ հնչող եւ Պէպոն եմ քիֆիսեցի տողն հանուած է ժապաւէնից:

Համո Բեկնազարեանի երկրորդ հնչիւնային ֆիլմը՝ «Ջանգեղութիւն» (1938) պատրաստութեան օրերին է, որ Որոհ. Միւլեանի կինո-արտադրութեան կենտրոնները անուանուած են քաղաքների անունով. Հայկիման կոչուած է Երեւանի Ստալին:

«Դաւիթ Բէկ» (1944) պատմահերոսական դրաման Երեւանի Ստալինայի միակ մասամբ յաջողած փորձն է պատմական անցեալից հերոսական ֆիլմ ստեղծելու:

գործում: Այս ժապաւէնը Բեկնազարեանի վերջին նշանակալից գործն պիտի համարել: Նա մինչ իր վախճանը (20), այլեւս հնարարութիւնն չունեցաւ մի ուրիշ ամբողջական գործ ստեղծելու:

«Դաւիթ Բէկ»-ի մէջ է ներառուած Բեկնազարեանի շարժարուեստի լեզուն իւրաքանչիւր փայլուն իրադրոժումներից մէկը: Դա տաճարի հատուածն է ուր Հրաչեայ Ներսիսեանի իբր Դաւիթ Բէկ, միայնակ ու լուռ խոսում է եւ մենք ձայններից վրայ հնչող Սուրբ-Սուրբն ենք լսում. քիչ անց նա եւ նկարահանման խրեկին երթաշտապեան ընկերակցութեամբ դէպի Աստուածամօր պատկերն են շարժուում:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի վերջին օրերի ընթացքում Երեւանի Ստալինայն արտադրում է «Երկիր Հայրենիք», որ ստեղծուել է ուկրաինացի մեծահամբաւ բեմադիր Ալեքսանդր Դով-ժենկոյի (1894-1956) պատմողական բնագործով: Այս ժապաւէնի մէջ ներառուած են նախախորհրդային շրջանում նկարահանուած բազմաթիւ փաստանկարային ընդթ ունեցող եզակի հատուածներ, որոնց ընկերակցում է հետեւեալ խօսքը...

... Քսանթրոք դարի սկիզբը հայ ժողովրդին այնպիսի աղէտ քերեց, որի առաջ դալկանում էր նոյնիսկ իմ դարերի ողբերգութիւնը:

... Հրաշք կարող էր փրկել նրան...

Ապագայ տասնամեակից սկսեալ է, որ Դով-ժենկոյի անուան կինոստուդիայում (Ուկրաինա), խորհ. հայ Սփիւռքի շարժարուեստի մի քանի նշանաւոր դէմքեր՝ Եակով Բաղդեան, Սերկէյ Պարաճանով ու Ռոման Բալայեան, սկսում են իրենց առաջին կարեւոր ֆիլմերը նկարահանել:

Յետպատերազմական տարիներն ամուլ են հայկական շարժարուեստի պատմութեան համար: Նշուած տարիներից յիշատակութեան արժանի է միայն Արտաշէս Հայարտեանի «Պատուի համար» (1956): Այն արտադրում է այդ ժամանակաշրջանի Որոհ. Հայաստանի թատերական մակարդակն եւ դրա բերումով փաստադրական որոշ արժէք է ներկայացնում:

«Սառն պատերազմ»-ի դժուարին տարիներում են նկարահանուած նաեւ «Սիրարն է երգում» (1956) եւ «Անձամբ ցանալում եմ» (Կամո) (1957) ֆիլմերը, որոնք որեւէ ճամբարիտ նոր շունչ չեն պարգևում մահամեծ հայ շարժարուեստին:

ՀԱՅ ՖԻԼՄ

1957 թուին Երեւանի Ստալինայն մէկ անգամ եւս անուանափոխուած եւ կոչուած է Հայ ֆիլմ (Արմէն ֆիլմ): Հայ ֆիլմի համար է, որ Արմէն Մանարեանը 1961 թուին նկարահանում է «Տժժիկը» ըստ Արտաշէսի: Այս փողբիկ ֆիլմը, որ իրադրոժուած է իբրեւ զիպլուսային աշխատանք, լճացած երկարատեւ տարիներից յետոյ, էկրան է վերադարձնում «Պէպո»-ի մէջ արդէն իրադրոժուած լեզուական լուծումները: Սակայն այնինչ դեռ ընդհանրապես էր ու առօրեայ կեանքի մասն էր կազմում «Պէպո»-ի մէջ, «Տժժիկը» վերակերտում է կատակի ճամբով:

ՄԱՍՆԱԿՑՈՒԹԵԱՄԲ ՀՐԱՋԱՅ ՆԵՐՄԻՍԵԱՆԻ

Ժողովրդային կենտրոնում կարելի է դիտել Հրաչեայ Ներսիսեանի մասնակցութեամբ պատկերահանուած տասնեւչորս վերնագիր: Աննալեւթաց մի երեւոյթ. նշանակալից ու կարեւոր ներդրում, որն ինքնին կարող է եւ կարելի ունի լուրջ ուսումնասիրութեան նիւթ դառնալու:

«Տժժիկը» կարճամետրաժով հայկական շարժարուեստն կրկին սկսում է թոթովել ու լեզու գտնել, սակայն այժմ՝ փոխում է իր շնչան ու առողջանութիւնը. այն սկսում է նաեւ արեւմտահայերէն խօսել: Այս երեւոյթն էլ աւելի չեղտակի ուղարկութեան նիւթ է դառնում երբ նկատուած ենք, «Տժժիկը»-ի հիմնական դերասանը՝ Նամուսի եւ «Պէպո»-ի տաղանդաւոր Հրաչեայ Ներսիսեանն է, որ վերջին անգամ լինելով պատկերահանուել ու ժապաւէնի վրայ աւանդ է թողել մեր մշակույթի մէջ մի եզակի երեւոյթ. դա ֆիլմի վրայ պահպանուած մի հայ դերակատարի 36 տարիների շարունակական պերճախօս ու պատուաբեր ներկայութիւնն է:

ՀԱՅ ԵՐԹԱՐՈՒԵՍԻ ՎԵՐԱՄՈՒՆԻՆԸ

Հայաստանի և Սփիւռքի շարժարուեստի վերածնունդն սկսում է վաթսուհական թուականներից երբ «Պէպո»-ի ար-

տադրման երեսնամեակի առթիւ «Սովետապատկեր»-ը սկսում է աշխարհով մէկ ցրել հնչիւնային փոփոխութիւնների ենթարկուած վերապատճենահանուած «Պէպո»-ն (21) եւ Հայ ֆիլմում (արդէն՝ Համո Բեկնազարեանի Անուան կինոստուդիա) արտադրուած են «Բարեւ ես եմ», «Եռանկիւնի», «Սայեաթ-Նովա (Նըռաւ գոյնը)», «Հնձանը» եւ դրանց յաջորդող մի քանի ուղադրաւ իրադրոժումներ:

Յիշուածների շնորհիւ է, որ միջադպրային էկրանների վրայ երբեմնակի կրկին հնչում է հայերէնը: Դրանց զուգակցում աշխուռ վերելք է ապրում նաեւ փաստանկարային եւ դժանկարչական կարճամետրաժ ժապաւէնների արտադրութիւնը, թէ՛ որակային եւ թէ՛ քանակային առումով:

Որոհ. Հայաստանի շարժարուեստը, սկսեալ այդ տարիներից ունի մի շարք ուղադրաւ ժապաւէններ, որոնք այսօր դրեթէ բոլորն էլ ծանօթ են հայկական շարժարուեստի ժամանակակից զիտողներին:

ՍՓԻՒՌԻՑ ՕՐԱՅՈՅՑԸ

Սփիւռքի հայկական մշակույթով հետաքրքրուող բեմադիրներն ութսունական թուականներից սկսեալ, կտրելով իրենց խթնի ու դժուարին ճամբան, միատեղ ջանքերով խթան են հանդիսանում եւ առիթ են ստեղծում, որպէսզի Հայաստանում արտադրուած շարժարուեստի գործերն Սփիւռքի արտադրութիւններին միակցուելով միջադպրային էկրանների վրայ իրական փաստ դարձնեն Հայկական շարժարուեստի գոյութիւնը (22), մի երեւոյթ ու մի բանաձեւ, որ բազմիցս անգամներ ծխուած էր որոշ «մասնագէտ» անհատների եւ հիմնարկների կողմից: Առում էրդեանի «Calendar» «Օրացոյց»ը յիշուած կեցուածքի վերջին օրինակն է. այնտեղ այսօրուայ Հայաստանի պայմանների մէջ, կարելի է դիտել Սփիւռքի շարժարուեստի արդի ու նախութիւնները...

Ա. Յ.

13-19 Մայիս 1993 թ.

Ծանօթագրութիւն. --

- (1) 1993 թուի Յունիս 8-ից Յուլիս 26 եւ Սեպ. 15-ից Հոկ. 18:
- (2) Հիմն.՝ 1991 թ. Երեւան, Գարեգին Զակոյեանի ղեկավարութեամբ:
- (3) 1923 թուի Ապրիլին:
- (4) Միջազգային շրջանակներում՝ Ա.մօ Բեկնազարով:
- (5) Biofilm, Promethéos եւ այլն:
- (6) «Պէպո», «Ջանգեղութիւն» եւ «Դաւիթ Բէկ»:
- (7) Վրաստան, Ադրբեյջան, Տաիկիստան, Ուզբէկստան եւ այլն:
- (8) «Խորհրդային Արուեստ», 1934 թ.: յին Արուեստ», 1934 թ.:
- (9) Հնչիւնային շրջանում՝ Թիֆլիսի խաչատրեալ կենցաղը («Պէպո»), Հայաստանի քաղաքական պատերազմը («Ջանգեղութիւն») եւ ազգային ազատագրական պայքարը («Դաւիթ Բէկ»):
- (10) Նաեւ՝ Անատոլեան ժապաւէնը:
- (11) Աշխարհի առաջին շարժարուեստի դպրոցը հիմն. 1919 թ. Մոսկուա՝ ուր ուսանել են բազմաթիւ Հայեր, պրանց շարքում՝ Մկրտիչ Սմէլը:
- (12) «Հայաստանի Կռնակ» 1931 թ. և La Revue du Cinéma, 1^{er} Nov. 1931.
- (13) Use and Abuse of Camera Pambulation; American Cinematographer, Feb. 1932.
- (14) Կրոնականահանումների առողջ միտքն ու ձեւերը - «Խորհ. Արուեստ», Դեկ. 1932:
- (15) Որին մասնակցել է Վիթիմե Մամուլեան իբրեւ դերասանուի:
- (16) Համո Բեկնազարեան «Պէպո հնչիւնային ֆիլմի նկարահանման ստիւլ», «Խորհ. Արուեստ», 1934 թ.:
- (17) Արամ Խաչատրեան Համո Բեկնազարեան 90 - «Ֆիլմ» N° 18, 30.1.1982:
- (18) 1969 թ. Ս. Պարաճանովի «Սայեաթ-Նովա»-ն եւս միեւնոյն նպատակով էր նկարահանուած:
- (19) Երթաշտապիւնը՝ Ա. Խաչատրեան:
- (20) 1965 թ. Ապրիլ 26:
- (21) Փարիզի ծրագրում ցուցադրուելու է այդ օրինակներից մէկը:
- (22) Տեւ. LE CINEMA ARMENIEN / Editions du Centre Pompidou, Collection Cinéma / Pluriel 1993.

(Suite de la 1ère page)

Anania Shirakatsi, Stepanos Siunetsi, Hovhan Otsnetsi, Anania Mokatsi, Anania Narekatsi, Krikor Naregatsi, Nerses le Gracieux, Nerses Lambronatsi, Krikor Datevatsi et tant d'autres écrivains non polémistes constituent un si riche héritage de pensée théologique dont l'étude approfondie laisse pour le moment beaucoup à désirer.

Ajoutons à cet héritage des hymnes liturgiques et d'autres écrits de contenu liturgique comme les prières des Offices divins et de la Sainte Liturgie eucharistique ainsi que les œuvres de commentaire par Hovhan Otsnetsi, Khosrov Antzevatsi, Nerses Lambronatsi, Hovhan Ardjichetsi et d'autres. Et voilà un immense corpus de littérature théologique dont l'étude scientifique peut enrichir la contribution de la pensée théologique arménienne à la théologie de l'Eglise chrétienne.

Finalement, si on pénètre dans le domaine de la littérature *exégétique*, i.e. les commentaires des Saintes Ecritures, on se trouve devant tout un monde de pensée théologique dont la richesse, à notre vue, s'annonce inépuisable non aussi du point de vue de la critique littéraire de la Bible, que du point de vue de l'exposition des vérités révélées pour une meilleure compréhension des valeurs spirituelles de la vie humaine. Sans essayer de dresser une nouvelle et longue liste d'auteurs et d'œuvres littéraires, en ce domaine, je me contenterai de me référer à l'ensemble de la littérature *exégétique* de l'Ecole des *Chenoralis*, notamment Nerses, Barsegh, Sarkis, Ignatious et Nerses Lambronatsi. Leurs commentaires des Evangiles de Mathieu, Marc et Luc ainsi que des Epîtres Pastorales et des Douze Prophètes constituent une source de pensée théologique qui se révèle inépuisable mais qui reste jusqu'à présent presque inexplorée.

Dans tout ce corpus de littérature théologique ce que je voudrais souligner c'est que le Credo de l'Eglise arménienne y trouve sa vraie exposition du point de vue de l'interprétation de la foi chrétienne pour l'édification du peuple de Dieu qui, en fin de compte, reste le *locus* de toute théologie qui voudrait se proclamer authentique et fidèle à l'esprit de l'Evangile. Car dans cette littérature théologique, l'enseignement du Christ et la confession de la foi chrétienne trouvent leur sens existentiel. C'est dans cette littérature que nous découvrons la foi chrétienne conçue et vécue par le peuple arménien dans sa vie séculaire de fidélité chrétienne. C'est dans ce corpus littéraire que l'on se rend compte de ce que ce peuple a pensé de la foi chrétienne et comment il a donné une expression tangible aux vérités inhérentes à cette foi dans sa vie si souvent tourmentée et mise à l'épreuve à un point tel que je me pose la question si le livre de Job n'a pas été écrit en Arménie et par un Arménien !

... Le Credo arménien n'est pas seulement tourné vers le ciel; il est axé aussi sur la terre des hommes et des femmes et sur leur vie dans le temps et l'espace. La théologie de l'Eglise arménienne s'est exprimée sur tous ces thèmes et ces problèmes et sur tant d'autres qui restent en dehors de ce choix succinct, qui m'est imposé par les limites d'une simple causerie.

Nous nous trouvons devant une obligation immédiate, même urgente, et sûrement bénéfique dans son exécution. Elle nous invite à diriger et concentrer notre tâche sur cet héritage théologique qui nous mettra en communion avec les idées, les conceptions et l'expérience vécue des maîtres spirituels de notre Eglise. Je me souviens du temps où l'Eglise catholique Romaine passa par une période de véritable renouveau aux premières années de la convocation du Concile Vatican II. A cette époque pour moi le mot le plus riche n'était pas *aggiornamento*, sûrement celui qui était le plus largement et le plus fréquemment employé, le mot favori et populaire; le mot qui avait le rôle de pivot dans toute l'œuvre du concile était le mot *resourcement* que le Père Yves Congar aimait tant employer. Ressourcement biblique, ressourcement liturgique, ressourcement patristique, comme il aimait dire, faisant allusion à l'immense travail

de recherches accompli durant les quelques décennies précédant l'annonce de la convocation du Concile par le pape Jean XXIII, et ce, dans les domaines de l'exploration de la Bible, du renouveau liturgique, de la redécouverte des Pères de l'Eglise et de littérature patristique.

Aujourd'hui pour faire sortir le Credo de l'Eglise arménienne des formes figées des formules verbales, l'émanciper des cloîtres du formalisme et du dogmatisme, le libérer des chaînes du traditionalisme étroit et étouffant, on a besoin d'une nouvelle interprétation telle qu'elle puisse nous faire réintégrer le cœur même de la foi chrétienne afin de la confesser avec une conscience renouvelée et illuminée par nos Pères qui nous ont légué cet héritage sacré du Christ et nous l'ont transmis non pour la conservation, mais pour la confession en terme d'une foi vivante et vivifiante. Nous avons besoin d'une prise de conscience théologique par un ressourcement dans la littérature théologique de notre Eglise où se situe le Credo comme source d'inspiration et de stimulation.

Dans la littérature patristique de notre Eglise on trouve la vraie dimension de la foi incarnationnelle du Christ. C'est-à-dire la foi vécue et enseignée par notre Seigneur qui, loin d'être une spéculation philosophique, une connaissance purement intellectuelle, reste une vérité de nature incarnationnelle, une vérité identifiée avec et révélée dans une personne et manifestée dans une vie sur terre.

On a longuement parlé d'un « Dieu des savants et des philosophes ». Mais le Dieu révélé en Christ et par le Christ n'est pas une idée, une représentation conceptuelle, mais une personne et une vie. « *Je suis la Voie, la Vérité et la Vie* » (JEAN 14: 6).

Aujourd'hui nous avons besoin d'une « *perestroïka* » dans notre conception et dans notre art de théologien. De nos jours je rencontre souvent des méthodes et des œuvres de théologie qui vont dans le sens d'un nouvel abstractionnisme, d'une nouvelle scolastique. La théologie, comme exercée par les Pères de l'Eglise, n'était jamais considérée comme une *discipline*, parmi tant d'autres !! Chez les Pères la théologie et la prédication faisaient preuve d'une inter-relation intrinsèque et inséparable. Traduire la foi par le témoignage personnel, par l'esprit et l'action, par la vie et pour la vie: voilà le véritable et l'authentique style de « faire la théologie ».

Je pense qu'une étude approfondie de l'héritage théologique, réunissant les éléments biblique, liturgique et patristique des Eglises d'Orient et parmi elles de l'Eglise arménienne, peut ajouter une couleur d'authenticité à la réflexion théologique de nos temps.

Pour en revenir à notre thème, le Credo de l'Eglise arménienne dans le sens le quel nous avons essayé de le présenter, je voudrais conclure en disant que ce Credo a été une source d'enrichissement et de ténacité pour le peuple arménien, car il a été incarné dans une théologie qui l'a présenté et interprété dans le cadre culturel, social et national d'un peuple qui l'a accepté et vécu comme la « *couleur de sa peau* » selon la profonde et puissante expression de Yeghishé, l'écrivain du 5^e siècle, l'auteur de l'épopée hagiographique de St. Vardan et de ses compagnons de foi et d'armes.

Ce Credo ainsi vécu dans la trame d'une vie nationale, est devenu une source de ténacité et de survie. N'étaient-ce pas ces mêmes Vardanank qui, avant de s'engager dans la bataille d'Avarair, la lutte pour la foi et pour la nation existentiellement imprégnée par cette foi, proclamaient : « De cette foi personne ne peut nous ébranler, ni les anges du ciel, ni les hommes, ni le fer, ni le feu, ni l'eau, ni aucun autre coup si dur fit-il ! » N'était-ce pas un troubadour comme Sayat Nova qui, à la dernière minute de sa vie, agenouillé devant l'autel de Dieu et sur le point de subir le martyre, disait d'une manière si brève et si éloquente :

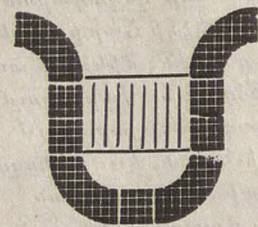
« *Je ne sortirai pas de cette église*

Je ne renoncerai pas à cette foi.

Martyre !

Voilà le mot où aboutit le Credo.

Martyre veut dire témoignage. Le Credo avant d'être et même après être une for-



LE FAUTEUIL D'ORCHESTRE

L'histoire du Vieux-Colombier est celle d'un conte de fées: un théâtre que le temps devait rendre immortel, lié à un nom, celui de Jacques Copeau, dont l'action, la volonté et la foi restent à jamais le témoignage de l'une des plus passionnantes aventures théâtrales du siècle. La culture et l'amitié lui dictent des décisions qui sont autant d'actes de vie. La première trouve dans la littérature et le théâtre l'expression d'un goût, d'une curiosité, synonymes de découverte et de modernité. Jacques Copeau sera l'un des fondateurs de la NRF à laquelle il se consacra jusqu'en 1913. La seconde explique la première: avec Gide, Gallimard, Jean Schlumberger, il fera de la Nouvelle Revue Française une référence littéraire incontournable. Occasion de polémiques et de passions, de partis-pris et de dévotions, d'enthousiasmes et de rejets. Ici, l'esprit s'empporte, la sensibilité se dénuade et, au-delà des impatiences, c'est la révélation des auteurs de demain, reconnus et consacrés.

En 1913, séduit par le Théâtre de l'Athénée - Saint-Germain, Copeau en fait le Théâtre du Vieux-Colombier, dont la destinée sera d'accueillir des auteurs nouveaux, des textes inédits, des techniques encore timides de scénographie. Bientôt, cet ami de Jules Romains, de Roger Martin du Gard, de Jacques Rivière tout autant que de Louis Jouvet et Charles Dullin, amorcera, avant Jean Vilar et Ariane Mnouchkine, une ère théâtrale exaltante, voire magique.

Petit vaisseau de trois cent places, situé en pleine rive gauche, au cœur d'une activité intellectuelle sans relâche, après des heures de gloire et des années de sommeil, le Théâtre du Vieux-Colombier revoit à nouveau le jour. L'Etat le rachète en 1986 et le rénove pour le confier à la Comédie-Française. Pour sa réouverture, elle s'y produit dans deux pièces de Nathalie Sarraute: « Le Silence » et « Elle est là ». Dans ce lieu rénové, comment ne pas regretter l'inconfort de ces longues banquettes dures et étroites? Quant au choix des pièces, il ne satisfera que les incondtionnels de Nathalie Sarraute et d'un théâtre « absent ». Ces deux actes bavards engendrent vite l'ennui. Le non-dit, l'in-

communicabilité, la solitude, autant de thèmes que Beckett et Ionesco, pour ne citer qu'eux, ont traité avec d'autres bonheurs, s'imposent par un discours elliptique, une forme labyrinthique qui ne justifient pas deux heures quarante de pseudo-réflexion. Remplacer le nom des personnages par des appellations dépersonnalisées comme F1, F2, H3 et autres, les égarer dans un monde inaccessible, une démarche qui n'exclut ni vérité ni fondement, mais le résultat s'avère sans conviction. Au théâtre, les silences et les passions ont d'autres résonances. Les Comédiens-Français y sont néanmoins tentueux.

A Marseille, au Théâtre National de la Criée, une nouvelle présentation de « La Cerisaie » de Tchekov permet à Marcel Maréchal et à sa troupe de s'illustrer magnifiquement dans cette pièce qui compte parmi les plus sensibles du répertoire universel. La très belle traduction de

par

Edouard EXERJEAN

Nina Kehayan, toute d'émotion, restitue avec vérité toute l'âme russe du début du siècle (la pièce date de 1903), mélange de tradition impérialisable et d'espérance en des lendemains fortement attendus. La mise en scène de Marcel Maréchal sait faire la part des aveux à peine évoqués des sentiments saisis sur l'instant. Les sourires succèdent aux larmes, l'impatience à la douceur d'un regard ou au réconfort d'une présence. La dernière fête, au début du troisième acte, prend une dimension pathétique, expression ultime de ces moments que l'on voudrait d'autant éternels qu'on les sait à jamais perdus. La fin atteint un sommet: tout est dit. En un geste, le passé est détruit et l'avenir incertain. D'une distribution homogène et de ce remarquable travail d'équipe, se détachent Marina Vlady, belle, émouvante, authentique, confondant la réalité et l'imaginaire, Marcel Maréchal, parfait de discrétion et de triomphe revanchard, Hubert Gignoux, si attachant en vieux domestique d'un monde disparu, Martine Pascal, la joie de vivre et l'insouciance, Marie Adam, la jeunesse pleine d'interrogation et d'espoir. Les autres n'en sont pas moins vrais et admirables de force et d'observation. Le beau décor de Nicolas Sire semble avoir installé « La Cerisaie » dans l'hiver des cœurs, cet hiver que les uns redoutent et que les autres voient s'achever avec une satisfaction consentie. Les costumes d'Agostino Cavalca, élégants et soignés, parachèvent le bonheur que procure ce spectacle à la gloire du théâtre, celui des déchirements éternels.

mule verbale est un témoignage de vie. Le mot arménien pour religion est *հրօյ*, état de vie affecté par Dieu, vivre en soi la dimension divine. Martyre veut dire non seulement le martyre du sang mais le martyre de la vie, dans lequel la mort devient l'ultime témoignage, le couronnement de tout martyre. C'est dans ce sens que l'Eglise arménienne est décrite comme « Eglise des Martyrs »; car, toute l'Arménie et son peuple portent sur eux l'empreinte, le sceau de la foi chrétienne, qui s'est introduite dans tous les aspects de la vie nationale, dans les mœurs, dans la famille, sur la pierre et dans les lettres et les arts. L'Arménie peut à juste titre servir comme authentique illustration de ce qu'on appelle par ce nouveau terme d'*inculturation* chrétienne.

Pour l'Arménien, la foi chrétienne signifie engagement à l'image christique; car le Christ, par son incarnation s'engagea dans la vie de l'homme en assumant pleinement la nature humaine pour le salut des hommes.

Aujourd'hui, au crépuscule du 20^e siècle et dans l'attente du 21^e au milieu d'une vie et d'une culture si radicalement dominées par un sécularisme galo-pant, où les valeurs chrétiennes et humaines sont mises en question, la foi chrétienne acquiert une nouvelle dimension d'actualité et un nouveau rôle d'importance prioritaire. En Arménie qui vient de renaître comme nation indépendante et appelée à redevenir son propre maître, la foi chrétienne séculaire, intégrée dans toutes les composantes de sa vie nationale reprend une fois de plus son rôle de salut. Une nation ne peut pas vivre de pain seul, mais des paroles de Dieu. (MATT. 4: 4), de l'esprit de Dieu incarné dans la personne, la foi et la vie du Christ, annoncées par l'Evangile et énoncées par le Credo, le Credo vivant et vivifiant.

KAREKINE II SARKISSIAN
Catholikos de Cilicie

Le 22 Avril, Paris

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆ ՈՒԹԵԱՆ

ԹՐԳԵՐԷՆ ԾԱՂԿԱՔԱՂ(*)

1992-ին լիբերալությունեան Պոլսոյ «Ճէմ» հրատարակատունէն թրքերէն հատոր երկու տեսաւ, «Ծաղկաքաղ հայ դրա-
կանութիւն» խորագիրով: Յայտնապէս,
եւնարկին նպատակն է կարելիին սահ-
մաններուն մէջ լիբերին շուրջ մէկ դա-
ռա հայ դրականութեան սամոդշական
մէկ պատկերը տալ զանդուածի մը որ հա-
րկին կարգադր չէ, բայց հետադրքու-
թիւն ունի հայ դերին հանդէպ: Հայ հե-
ղիականերէ հատ ու կենտ էջեր նախապէս
թարգմանուած են թրքերէնի, սակայն
մեծ մասով եղած են ոչ հետեւողական,
պարզապալան ձեւերակներ. իսկ ներ-
կայ հատորը գտնէ միայն իր ծաւալով
ու հեղինակներու անտոնանցանքով, ընդ-
որովուն առաջին փորձ մ'ուն է:

հեղինակը՝ Բարսեղ Թուղլաճեան որպէս բառարաններու, համայնադիտարաններու մասնադէտ ու պատմական եւ արուեստի մենագրութիւններու տէր, ծանօթ անուն մըն է Թուրքիոյ մէջ։ Ծնւած է 1933-ին Պոլիս, Կիպրոսի Մելեդնի-սանէի ետք աւարտած Միչիկընի հա-մլարանի անդերէն լեզուի բաժինը։ Վերալիշակ Յաղկաքաղին ետեւի կող-քին վրայ այս տեղեկութիւններուն կը հետեւի կոշմաներու, պատուանդանե-րու, տիտղոսներու բաւական պերճախօս ցանկ մը որ կը պարունակէ օրինակ՝ Միլադալային Ալպահուլթեան եւ իս-րայէլական խորհրդարանին, Միջազգա-ին Մտաւորականներու Ակադեմիայի մը հոգաւարացութեան նման պարագաներ, իրեն այս կամ այն համաբարանին (Փա-րըր, ԱՄՆ, Լոնտոն), կամ ակադեմիային կողմէ շնորհուած տիտղոսներ ու մետալ-ներ, այս ցանկին թուումը որ սակայն չի լալողիր բացատրել հեղինակին այցեւար-տին ու գերբին կողքին վրայ՝ Բարս Թուղ-լաճե անունին նախորդած տիտղոսներու տարբերութիւնը (առաջինին վրայ ան փոքր, սուքթ. է, իսկ երկրորդին՝ պար-զապէս տուքթ.) այնպէս երբ թուի թէ աշ-դիցիկի յանձնարարադէր մըն է պոլսա-կան կամ ընդհանրապէս թրքական շըր-լանակներու համար։ Աւելի թելադրա-կան, քան՝ հեղինակին անունը կրող նա-խորդ հրատարակութիւններու իսկապէս հոխ ցանկը։

420 Էջնոց հատորին մէջ Հայաստանէն
21, Սփիւռքէն 14 անուաներու գործե-
րէն անուամբ նմոյշներու բաժինին կը
նախորդեն թուրք ծանօթ ութ գրադա-
րանու կողմէ ստորագրուած էջեր ուը-
անոնք կը ծանօթացնեն Հայ գրականու-
թիւնը, կամ անոր մասին իրենց կար-
ծելը կը յայտնեն: Կը յաջորդէ հեղինա-
կին մէկ էջնոց նախաբանը, ապա պատ-
կանազարդ ութսուն էջի մէջ Բ. Թուր-
քահանայի կու տայ Հայ լեզուին, գրակա-
նութեան զարգացումին մէկ ժամանա-
կաբունութիւնը:

Պէտք է լսել անմիջապէս որ թրքաւորները ողնեւոր հետաքրքրութեան լինելէ զատ, հեղինակը նախաբանին մէջ լրջէ ձեռնարկին նպատակը կը նշէ Ժողովուրդներու միջեւ գրականութեան մօտենցող դերը որ իրեն թելադրած է իւրեն լոյ առարկայ զորքին պատրաստութիւնը. այս շատ յարգելի պատգուութեան կը յաւորդէ սակայն, բաւական զարմանալի հաստատմամբ, թէ «կայ քերթողի մը երգովի քերթողի մը մտածելակերպին միջոցով տարբերութիւն եկատելի է. որովհետեւ խորքին մէջ երկուքին ալ դաժն

ու գրածը նոյն բաներն ին»։ Հեղինակը երբ կ'աւելցնէ տակաւին թէ այս պարագան իսկ եղած է զինքը Ծաղկաքաղի պատրաստութեան մղող ազդակը, թրջախօս զանգուածի մը հետաքրքրութեան ծնոտայելէ տարբեր նպատակներ ալ լինենք զիրենք որ մատենն ։

Այլ նպատակները աւելի թափանցիկ կը դառնան երբ մարդ կը կարգայ թուրք մատուրականներու կողմէ ստորագրուած չէջերը հայ գրականութեան մասին, որոնք ամփոփուած են հատորին առաջին գլուխին մէջ որ կը կրէ «Ներկայացում» ընդհանուր խորագիրէ: Մուշեղ Իշխանի ծանօթ քերթուածէն բաւական երգիծական չեչոտով թարգմանուած երկու տողի (Հայ լեզուն տունն է Հայուն, անտունը հոն կը պատսպարուի հպարտութեամբ ու դուռը կը պակելով օտարն ու փոթորկնը թուրք կը ձգէ) տակ գեանդուած բաժինը գործարկմանու թեան ալլ սխալներէ դատ, որոնցմէ գլուխ գործոցը Վահագնի ծնունդի հատուածն է, ուշադրութիւն կը գրաւէ հայկական ամէն իւրայատկութիւն, դիմագիծ եթէ ոչ բոլորովին չեղեալ ցոյց տալու, դոնէ նուազագոյնին զեղչելու միժամկտով թեամբ. այս կարգի բոլոր նշումներուն անդրադառնալ գրեթէ համազօր պիտի ըլլար բնագիրներու ամբողջական թարգմանութեան. դաշտափար մը տալու համար բաւարար ըլլայ հաւանաբար կանգ առնել ամէնէն չեչոտ քանի մը պարբերութիւններու վրայ:

Այս բաժնին առաջին «հեղինակությունը» ինչպես ենթախորագիրը կը ներկայացնէ ութ հեղինակները, Փրոֆ. Թաւաթ Սախտ Հալմանն է: Հայկականը նւագագոյնին զեղչելու կամքը տեղ տեղ քողարկուած՝ որպէս մեծարանք ներկայացուած արտայայտութիւններով, կը սկսի հայ գիրերու գիւտէն. Մեսրոպի փառապան՝ գործը կը վերածուի «Ֆանի մը տարբեր այբուբեններէ կատարուած 36 տառերու փախուածք»: Յետոյ Վահագնի ծնունդի առասպելը կը յիշեցնէ Օղուզ Քաղանի դիւցազնիզութիւնը, զարաբերին ու թրքերէնին միջեւ կը յայտնաբերուին հետաքրքրական նմանութիւններ, Սասունցի Դաւիթը միտք կը բերէ Տէտէ Քօրճութի հէքեաթները, Գրիգոր Նարեկացիի մասին սխալն ու ճիշդը ամենայն հանդստութեամբ միաձուլած պարբերութիւնէ մը ետք Յովհ. Երզնկացիի ու Ֆրիկի քով կը նշարուին արաբականն ու պարսկական կրօնական բանաստեղծութեան ազդեցութիւններ: Աւարտելու համար այս շարքը, կ'արժէ անդրադառնալ Յ. Օշականի վերաբերող տողերուն. ան ներկայացուցիչ ետք որպէս հայկական վիպագրութեան անուններէն մէկը, կ'ըսուի թէ «Մշակոյթագ» խորագրով եռատոր մէյլին մէջ կը ցոյցացնէ Տոսթոյեւսկիէ, Պալլաքէ եւ Փրուսթէ ազդեցութիւններ...: Յայտնապէս Օշականը իր ազդեցութեան ենթարկելու յարմար անուն մը չէ գտնուած թուրք գրականութեան մէջ, սակայն հեղինակաւոր փրոֆ. Ե. Յայկականը նսեմացնելու ոչ մէկ առիթ չուզած է փախցնել:

Այս տիրական զիծը ներկայ է մնաց-
եալ էջերուն մէջ եւս, թէեւ ոչ նոյն
կերքով: օրինակ, Աղղը Նէսին Գեղար
Սեւանի պատուածքին մէջ Սախո Զաւ-
բէ զզայնութիւնն ու բանաստեղծակա-
նութիւնը կը նմարէ, Թումանեանի Հէք

հեթանոսները կը նմանցնէ թրքական հէքաթներու. Նէճաթի ճոմամբ փոխանակ հազրականութեան կամ Ծաղկաքաղի մասին կարծիք յայտնելու, իր գործերուն նշումով կը դրուատէ հեղինակը, ապա միայն աւելցնելու համար թէ «հայ գրականութեան ամէնէն հետաքրքրական կողմը, բնութիւնը գրականութեան հետ շատ մօտիկ զուգահեռներ ունենալու պարագան է»:

Այս բաժնին մէջ ընդհանուրէն բաւական զարգուղի կեցումա՞ծ մը կը նշեմարուի Թատերագիր Կինկէօր Տիմէնըսսոորգրած ձեւով. ան արտառալով որ նման ձեռնարկ մը մինչեւ յայտ յայտագած է, կը գրէ. «այս յաղագումը հետաւերբութեան պարզ պակասի, անփութութեան վերագրեմք. 1983-ին կարգում կերպում ռ արտասահման ալ զրկւած «Անտոյեան փաղափարբութիւններ»ու ցուցահանդէսին մէջ Հայերու յատուկ միակ գործ մը իսկ չկար: Ի՞նչ տեսակ մուռացում է ասիկա: ...վաճը լինին Աղբարում կղղկին եկեղանք, Անկի ատերակները եւս հայկական փաղափարբութեան

Գրեց՝

ԱՐՓԻ ԹՈԹՈՅԵԱՆ

մնացորդը չեն: Ի՞նչ կը պակսէր Թուր-
փոյ արժանապատուութիւնն եթէ այս
կոթողներուն նկարներուն ալ տեղ տրը-
ւէր այդ գուցահանդէսին»:

Աղաբառերն էտք կամաւոր ու ակամայ սը-
խախնեալով, Հակասութիւններով Հարուստ
այս առաջին բաժինը, երկու կէտի կ'անդ-
րադառնայ մարդ. ա ... Ութ զբաղէտներէն
ոչ մէկուն բնազիրը Ծաղկաքաղին մա-
սին տեսակէտ կարելի է նկատել, Հակա-
ռակ որ անտէք այդ վերաբերելը ներկա-
յացուած են. ք - Հայ եւ թուրք զրկա-
նութիւններու միջեւ նմանութիւններ որ-
սալու գրեթէ մրցումին ելած այս անուն-
ները ի՞նչ ճամբով տիրացած են այդ կար-
ծիքներուն, երբ անոնցմէ ոչ մէկը Հայե-
րէնի ծանօթութիւն կը մատնէ. ինչպէս
Ա. Նէսին, Կ. Տիրմէն կը գրեն, Հայ զրա-
կանութիւններէն էլերու կամ երգերու իրենց
ծանօթութիւնը շատ-շատ եղած է թարգ-
ման-միջնորդներու ճամբով. Հայպա միւս-
նե՞ր... :

Հայ լեզուին ու գրականության զարգացումի ժամանակագրության բաժինին մէջ, հեղինակը տեղեկութիւններու միջեւ գետնեղած է հետաքրքրական մշջմբունքներ, բազմաթիւ հատորներու առաջին հրատարակութիւններու առաջին էջերու նկարներ, ինչ որ շահեկան տեղըրումը մը կ'ըլլայ: Այսպէս, հոն տեղ գտած են օրինակ, Տոքթ. Ն. Տաղաւարտինի «Ծաղումս Հայ առաքից» գործին (Վիէննա, 1895), Հայ գերերու գիւտին 1500-ամեակի յօրեւաններն առթիւ լոյս տեսած (1913-Պոլիս) գրքոյկին, Հայ լեզուի մասին ոչ միայն հեղինակներու հատորներու առաջին էջերուն, յուսանկարները:

Ծաղկաբացող ներկայացուած 35 ա-
նուաներէ կատարուած թարգմանութիւն-
ները զբաւած են շուրջ 300 էջ: Հէդիսակ-
ները տրուած են այբբենական (թրքե-
րէն) կարգով: Ինչպէս ըսուած է նախա-
բանի էջերուն մէջ, Բ. Թուղթաճեանի նը-
րատակը եղած է վերջին մէկ դարու զը-
րական արտաբերութեանէ ճշգրի մը տայ,
եթէ նոյնիսկ զարմանալի ներկայութեամբ
մը հոն են նաեւ Ս. Նովա ու Պարոն-
եան... Այս առումով, երբեմն անհաս-
կընալի կը թուի կատարուած ընտրու-
թիւնը: Որոշ առումներու ներկայութիւնը
եւ ուրիշներու բացակայութիւնը տեղ տեղ
ըստ ըստի կատարուած քաղուածք մը
կը մատենէ եւ ոչ թէ նկատի առնուած հա-
րիւրամեակը առաւելագոյն հարազատու-
թեամբ ներկայացնելու մտահոգութիւ-

նը: Այսպէս են օրինակ՝ Հայաստանէն Ռաֆայէլ Արամեանի, Արիկ Աւագեանի, Սփիւռքէն Լ. Լարենցի մը հիւրընկալուած ըլլալու եւ Դ. Վարուժանի, Ա. Արփիարեանի, Սիւսանթովի, Մ. Իշխանի, Պ. Սեւակի եւ ուրիշներու անտեսութիւն պարագաները: առաջինից ցանկին մէջ ապարդիւն է փնտռել նաեւ արդի գրականութեան ամէնէն վաւերական անուններ, ինչպէս՝ Հ. Էդոյեան, Ա. Յարութիւնեան, Յ. Գրիգորեան, Վ. Գրիգորեան եւայլն: Ընտրութեան անհասանափակութիւն մը զգալի է նաեւ անով որ մինչ Հայաստանէն առնուած անուններու մէջ մեծ է ժամանակակից, ապրող գրագէտներու համեմատութիւնը, Սփիւռքէն ոչ մէկ ապրող բանաստեղծ կամ արձակագիր արժանի նկատուած է թրքախօս հանրութեան ներկայացուելու: Ձգե՛նք ըստինքը, Պոլսէն առնուազն Ջահատի, Ուրախների, Հատտէճեանի անտեսումը նման հատորի մը մէջ, հասկնալի չէ: Ի վերջոյ, բնականը այն էր որ ընթերցողին հրամցուէին իրեն ամէնէն մօտիկ գրագէտները, իրեն ժամանակակից մարդիկ, յիսուն, ութսուն, հարիւր եւ աւելի տարիներ հեռուն մնացածներէ առաջ: Դժուար է այս կէտերը մոռացումով կամ անգիտութեամբ բացատրել, քանի որ տուեալ չըլլանին մասին կան մէկէ աւելի հատորներ որոնք ընտրութեան աւելի հաւասարակշռուած ու աւելի լման կարելիութիւն մը պիտի ընծայէին: Մինչդեռ Բ. Թուղլաճեանի Ծաղիկաբաղը աւելի մը տաճել կը տայ տրամադրելի, պատրաստ էջերու հիման վրայ կատարուած համագրութեան մը մասին: Արեւօք, առնուած չէ՞ն դոնէ մեծ մասով այն անունները որոնցմէ պատրաստ թարգմանութիւններ կային հեղինակին տրամադրութեան տակ: Այս կասկածը անմիջապէս կերպով կ'առնչուի թարգմանութեան հարցին: Ներածականի բաժնին մէջ Բ. Թուղլաճեան կը հասկցնէ թէ ինք է թարգմանիչը ընտրուած էջերուն, բացի այն մէկ-երկուքէն որոնք որպէս թարգմանիչ ունին թուրք գրողներու ստորագրութիւններ: Արդէն հատորը թարգմանիչներու ցանկ մը ալ էի տար: Սակայն միւս կողմէ ակներեւ է որ թարգմանչական գործը միակ գրիչի մը չէ սրատկանած: Թրքերէնի միատարրութենէ մը զուրկ է այս բաժինը: Կան շատ արդիական բառապաշարով ու ռժով թարգմանուած էջեր, ինչպէս նաեւ էջեր ալ որոնց կը տրիւք հնարքայ թրքերէն մը ուր աւելի է արաբերէնէ, պարսկերէնէ առնուած բառերու թիւը: Կան էջեր ալ որոնք թարգմանուած են բաւական անվարժ թրքերէնով մը. այս վերջիններուն ամէնէն ուշագրաւ օրինակն է Պ. Դուրեանի «Չմահ» ճերթուածին թարգմանութիւնը: Թարգմանութիւններու բաժնին մէջ անհասկնալի կը մնայ նաեւ հետեւեալ պարագան. չափաբերութեան ամէնէն դասական կանոններով գրուած կարգ մը ճերթուածներ, ինչպէս՝ Ջարենցի «Ամբոխները ինկադարուած»ը, թարգմանուած են աղատ տողերով, արդիական շունչ մը տալով անոր ու անկէ զիջելով յանգի ու վանկի գործածութեամբ ստեղծուած կշռոյթը, թափը: Այս պարագաները տրամաբանօրէն ներկայացուելու կը մղեն թէ թարգմանութեան աշխատանքը կատարուած է զանգաններու, կամ որոնէ ոչ մէկ հոգիի կողմէ: Մասնաւորդ որ տեղ տեղ կան ուղղակի սխալ թարգմանութիւններ, ինչպէս Ջարենցի նոյն գործին խորագիրը որ վերածուած է «Խնկադարութիւն պատահողդ ամբոխներցու. կամ տակաւին նոյն անունէն «Շախմատոյ»ի բաւական լարուած թարգմանութիւնը որ «արեւանք բող» գործած է «արեւանքի միրգ», Վարդանէ

(ဇယား ၂ ဇီ ၅၃)

(*) Ermeni Edebiyatından Seçkiler —
Dr. Pars Tuglacı, Cem Yayınevi, İstanbul,
1992.

GORKY A PARIS

Deux ans après l'exposition itinérante consacrée à une série de dessins d'Arshile Gorky (qui, en France, fut présentée à Marseille et à Saint-Etienne), une autre, regroupant 40 feuilles, se déroule actuellement à Paris (*). Sans doute, c'est à un événement que nous assistons car, non seulement c'est la première fois qu'une exposition personnelle est dédiée à Gorky dans une galerie parisienne mais, parce que tous les dessins présentés sont inédits.

Ces œuvres donnent une idée lumineuse de l'importance que la ligne eut pour Gorky: une ligne fine, sinieuse, incisive et parfois veloutée, traitée avec un tel engagement comme si cette ligne elle-même était le sujet à élaborer.

Dans sa première période, bien que Gorky ait pris Cézanne, Braque, Matisse et Picasso comme exemples à suivre, à une occasion il avait dit qu'il voudrait avoir l'adresse de l'académique Bouguereau, mais qu'il n'aimerait pas peindre comme lui (1). Cela montre combien il se sentait maître de ses choix et, sans se soucier de la provenance de l'enseignement, lui donnait sa juste appréciation; ce qui l'emmena, en effet, à cette maîtrise où la technique n'est que le support vaste et infini qui, à la disposition de l'artiste, se plie à sa volonté, pour créer toutes ces nuances, toutes ces audaces, tout cet enchantement. L'adresse dont Gorky parle, nous la sentons dans tous ces dessins, de ceux qui suivent Picasso, jusqu'à son ultime période, sa maîtrise complète basée, justement, sur les expériences condensées de tout son travail antérieur.

Cette ouverture d'esprit de Gorky le conduisit à varier ses références techniques, picturales et de conception. Sa fidélité aux maîtres et son obstination à les suivre n'avaient qu'un but: s'enrichir par l'expérience, avec la pratique de différents procédés qui lui offraient la possibilité d'apprendre quelque chose de vital et que, graduellement, va s'accumuler aux acquis déjà conquis avec acharnement mais, avec beaucoup de souffrance. Après toute cette longue période préparatoire, Gorky atteint la synthèse souhaitée et crée un monde de rêve et d'évocation, frémissant d'allusions, de secrets, marqué par un vécu profondément tragique.

Pour Gorky, le dessin est le fondement, le squelette sur lequel est bâtie l'œuvre, le corps. Il est également le moyen par lequel sa main, guidée par son esprit et par son imagination, trace son empreinte sur la surface de la feuille ou de la toile, tel un champ, tel un espace où cet esprit plane et indique les sanctuaires qu'il emprunte. C'est pour cette raison qu'on y sent la présence d'un monde, si mystérieux et impénétrable soit-il, avec ses propres règles, peuplé de créatures et d'êtres imaginaires, inextricables, très souvent difficiles à identifier, à déchiffrer: des spectres sans visage. L'identification de quelques symboles, de certains protagonistes, n'offre pas entièrement les clés pour suivre ou pour dénouer l'histoire ou l'action qui se déroule dans tel ou tel dessin, dans tel ou tel thème.

Cet aspect de contenu resterait dans une sphère purement littéraire et descriptive, si la haute sensibilité artistique, esthétique et ce merveilleux sens de la ligne de Gorky ne créait pas cette rare qualité, qui confère à ses dessins une expression chargée de pathos, de tension, d'élégance,

de poésie et d'ivresse: ivresse de bonheur de dessiner. Car la maîtrise de la ligne que Gorky avait dans ses mains, n'attendait que le moment où le doigt de la providence toucherait le sien, pour y insuffler la magie féerique qui imprègne l'œuvre de sa maturité.

Ce jaillissement débuta par une mutation radicale dans l'œuvre de Gorky, vers 1943. L'année précédente, une rencontre majeure fut décisive à ce sujet: celle avec Matta. Non seulement cela transforma la vision spatiale de Gorky (et l'incita à abandonner la peinture considérablement épaisse, en adoptant la peinture «aquarellesque», mince et fluide) mais, simultanément, sur le plan du dessin, le poussa vers la métamorphose totale des éléments de la nature et des êtres, dans un champ visionnaire, mais conférant à l'espace un sens pictural, ce qui le différencie de l'espace descriptif de la plus grande partie des surréalistes. Ainsi se forme une représentation allusive, fourmillant d'un système de signes et de symboles qui, d'un dessin à l'autre, d'un thème à l'autre, crée des rapports et des ambiances différentes, des entités complexes, dont les significations réelles sont hautement énigmatiques.

Mais, à l'occasion de cette exposition, nous nous trouvons, comme à différentes reprises, devant un problème difficile à surmonter, concernant la datation et le titrage des œuvres de Gorky. Lui, «amoureux d'anonymat» (2), rarement signait, datait et titrait ses dessins et beaucoup de ses peintures. C'est à partir des correspondances entre les œuvres elles-mêmes, des témoignages et des documents qu'il serait possible de suggérer des dates et des titres, principalement approximatifs. A cet effet, le catalogue de l'actuelle exposition ne fournit par les raisons pour lesquelles telles dates et tels titres furent donnés aux œuvres. Nous évoquerons les cas qui attirent notre attention, en nous référant à leur ordre établi dans le catalogue.

Ainsi, les trois feuilles ayant pour modèles certains dessins de Picasso (p. 11 - sans date), (pp. 17, 19 - datées circa 1936), furent probablement exécutées dans la même période que celles exposées l'année dernière à Venise et datées de 1942 par Melvin P. Lader (3), en s'appuyant, en toute vraisemblance, sur le témoignage de la femme de Gorky indiquant que, peu de temps après leur mariage (4), Gorky exécuta ces feuilles pour lui montrer la technique de Picasso, dans les dessins de ce dernier représentant des formes sculpturales. Le dessin intitulé «Portrait» (p. 12 en haut), ne serait-il pas celui de la sœur de Gorky, Vartoosh? Le cas de deux autres dessins (pp. 20, 21), qui sont titrés respectivement «Dessin (d'après Picasso)» et «Figures assises (d'après Picasso)» et datés (circa 1938), suscite plus d'interrogation. En fait, ces œuvres auraient dû être exécutées dans la première moitié des années trente, compte tenu de leur style qui est identique à celui du «Dessin de figure» (5) et «Etude pour Nuit, énigme et nostalgie» (6). En outre, la conception des figures, bien qu'elle soit influencée par Picasso, appartient à Gorky, surtout dans le cas du deuxième qui n'est qu'une version de la lithographie que Gorky créa en 1931 (7). Celle-ci elle-même est la transformation en figure humaine du tableau «Abstraction avec palette» (8). A cette époque (fin des années vingt-début des années trente), cela représente une démarche caractéristique de Gorky, où il transforme certaines de ses natures mortes

cubistes en figures humaines (9) démontrant, ainsi, son intérêt pour la métamorphose qu'il maîtrisa, totalement, dans sa période de maturité.

Dans les dessins de 1943 et 1944, après son retour à la nature, Gorky crée un monde végétal et organique souvent amalgamé, inspiré du paysage du Crooked Run Farm (Hamilton, Virginie). Les lignes du paysage sont ondulantes, les corps sont représentés avec des contours arrondis, comme une sorte de référence à l'anatomie des êtres humains et des créatures animales. De ce fait, la date (circa 1940) donnée à la «Composition» (p. 22) semble inexacte qui, par ses lignes et ses formes fait plutôt penser aux dessins de 1946, compte tenu également des deux lignes croisées en haut, à gauche, avec les points ronds qu'elles comportent, qui reflètent une pratique apparue chez Gorky, à l'exemple de Miro, à partir de certains dessins de 1944. D'autres caractéristiques concernent le «Sans titre» (p. 23), daté (circa 1943). Ici, les proportions de la figure centrale, qui est une version de l'autre, au coin droit inférieur du dessin, ressemblent à celle du protagoniste qui

par

Alexandre BEREDJIKLIAN

occupe le côté gauche des quelques dessins liés au thème «Les calendriers» et même, elle répète le geste de ce dernier. Ayant en considération que ce thème fut conçu par Gorky en 1946, il paraît probable que ce dessin soit exécuté en la même année.

De 1945, peu d'œuvres de Gorky subsistent, car la majeure partie fut anéantie dans l'incendie de son atelier au début de 1946. A cette date, la vision de Gorky enregistre un changement et ce sont plutôt des scènes d'intérieur, tirées vraisemblablement de son quotidien, qui lui servent de sujets. Aux scènes denses des deux années précédentes, dans lesquelles tout formait un ensemble énergétique, entrelacé, succède un espace tranquille, dénudé, où Gorky répartit et relie les différents éléments, symboles et signes devant un fond uni, d'un seul plan. Ce sont les tâches de couleurs qui créent la lumière, les plans, la profondeur, le rythme général et caractérisent les éléments, les protagonistes, tandis que des lignes fines, longues, construisent le sujet et organisent l'espace. L'année suivante, des lignes droites, en tant qu'axes, suggèrent l'espace intérieur d'une demeure, une démarche que Gorky avait beaucoup appliqué dans ses œuvres des années trente représentant des vues d'intérieurs. De ce fait, le «Paysage de Virginie» daté (circa 1944) et «Paysage» daté (circa 1945), respectivement (pp. 30, 31), de par leur aspect axial et, dans le cas du premier, par les corps formés par des os, se rapportent, plutôt, à la tendance que l'iconographie de Gorky a pris en 1946.

L'incendie et, peu après, l'opération d'un cancer à l'estomac ont bouleversé Gorky non seulement sur le plan personnel mais, également, sur le plan de sa vision. En conséquence, des éléments et des corps osseux, pointus, menaçants se forment et dominent les scènes. L'exemple le plus frappant qui retient notre attention, est le thème «Nu». En effet, ce personnage en os n'apparaît qu'entre le squelette du corps féminin au centre du thème «La charrue et la chanson». Dans «Les fiançailles», cette protagoniste (la fiancée), devient plus agressive encore, par les épines qu'elle porte sur la tête et sur la partie inférieure de son corps. Simultanément, Gorky conçoit un être parallèle à celui-ci pour la série «Les calendriers» (10). C'est au cours de cette même année 1946, qu'une série de dessins, qui fut liée au thème «Agonie» et connue sous le titre d'«Atre en Virginie», vit le jour. Les dessins, dans cette exposition titrés «Etude pour peinture» (pp. 35, 37) por-

tent en eux les germes du thème «Agonie», donc exécutés en 1946 et non pas (circa 1944), tandis que celui de (p. 38 - en haut) fait partie de la série «Atre en Virginie». De même, l'«Etude pour Agonie» (p. 47) doit être regardée, à notre avis, en position verticale, en tournant le dessin à 90° vers le haut, côté gauche. Cela, compte tenu, sauf de très rares exceptions, de la verticalité des principaux protagonistes dans la vision de Gorky comme dans «Agonie» et, sur le plan de l'exécution, de la direction du mouvement de sa main et du crayon en dessinant. Une autre feuille (p. 26 - en bas), titrée «Souvenir d'arquebuse arménienne» et datée (circa 1941), en fait, représente des éléments qui apparaissent, avec des variantes (11), dans certaines œuvres exécutées à partir de 1943 et surtout en 1946, comme l'indique (pour l'arquebuse) une série de feuilles publiées sous le titre de «Ete en Virginie», dont l'une est signée par Gorky et datée de 1946 (12). Tandis que le fragment osseux dans «Sans titre» (p. 27 - en haut, daté circa 1941) est voisin d'autres corps, que Gorky, en toute évidence, conçoit à partir de 1946. Un autre dessin, titré «Etude pour les fiançailles» (p. 45) ne paraît pas avoir un rapport direct avec ce thème, tout spécialement l'élément du premier plan, en bas (13), qui est très proche du corps de la construction à gauche des dessins «Atre en Virginie», lorsque ce dernier est regardé en position horizontale. Le «Sans titre» (p. 53 - en haut), qui représente, au premier plan, un personnage occupant toute la hauteur de la feuille, ferait partie des dessins réalisés vers 1940 au lieu de 1940, considérant son aspect osseux, avec ses longs bras allongés vers le centre de la scène, vers le bas, comme pour tenir un corps, peut-être un enfant.

Avec l'évocation de ces points, nous avons voulu attirer l'attention sur un côté controversé et encore non résolu de l'œuvre de Gorky qui, peut-être, intéresserait plutôt les érudits d'art que le public. Celui-ci sera, à juste titre, ému et veillé par la qualité exceptionnelle et la beauté de ces œuvres, car on assiste vraiment à une telle exposition, où l'on rencontre le meilleur de ce qui est considéré comme art du dessin.

La clôture de la présente exposition correspond, à quelques jours près, au 45ème anniversaire de la disparition de Gorky. L'année prochaine sera le 90ème anniversaire de sa naissance. Verrons-nous, cette fois-ci, une exposition de ses peintures en France ?

(*) ARSHILE GORKY

Galerie Marwan Hoss
12, rue d'Alger, Paris 1^{er}
(du 12 mai au 24 juillet).

(1) *Témoignage de Revington Arthur, voir: Karlen MOORADIAN: «The Many Worlds of Arshile Gorky», Gilgamesh Press Limited, Chicago, 1980, p. 93.*

(2) *Ethel K. SCHWABACHER: «Arshile Gorky», published for the Whitney Museum of American Art by the Macmillan Company, New York, 1957, p. 28.*

(3) *Voir le catalogue de l'exposition «Arshile Gorky. Works on Paper (Open su carta)», the Peggy Guggenheim Collection, Venise, April-June 1992, p. 82.*

(4) *Gorky et Agnes Magruder se sont mariés en septembre 1941.*

(5) *Diane WALDMAN: «Arshile Gorky. A Retrospective», published by Harry N. Abrams, Inc., in collaboration with the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1981, ill. 35.*

(6) *Ibid, ill. 36.*

(7) *Ibid, ill. 25.*

(8) *Ibid, ill. 24.*

(9) *Selon nos études, «Nuit, énigme et nostalgie» serait la transformation de «Nature morte» (Chrysler Museum, Nor-*

Փ Ո Ր Թ Ո Ւ Գ Ա Լ Ա Կ Ա Ն Ն Ա Մ Ա Կ Ա Ն Ի

Նամակ երրորդ (*)

Ինչ պիտի ըլլամ, եւ ի՞նչ կ'ուզեմ, որ ընեմ: Իմ նախատեսածներէս ինչքան հոռու կը դառնում հիմա: Կը յուսայի, թէ դուք կը գրէք ինծի այն բոլոր վայրէջքներէն, ուրիշ պիտի անցնէիք, եւ թէ ձեր նամակները կ'ըլլան չափազանց երկար: Կը կարծէի, թէ ձեզ վերստին տեսնելու յոյսով կը սնուցանէք սէրս, թէ լրիւ վրաստանութիւն մը ձեր հաւատարմութեան վրայ տեսակ մը հանգստութիւն կու տայ ինծի եւ թէ այն ատեն, առանց ծայրագոյն վիշտերու, կ'ապրիմ բաւական տանելի դրութեան մը մէջ: Ես նոյնիսկ քանի մը տկար ծրարներ կ'ազմեցի. խորհեցայ իմ կարելիութեանս սահմանին մէջ եղող ամէն ճիւղ ի դուրս դնել բուժուելու համար, եթէ կարենայի մտահոգելն զիս, թէ դուք բոլորովին մոռցած էք զիս: Ձեր հեռագրութիւնը, ջերմեանդութեան որոշ մղովները, այնքան հսկողմնորոշ ու տաղանդաւորով առողջութեանս մնացեալն ալ հիմնովին կործանելու վախը, ձեր վերադարձի քիչ հաւանականութիւնը, ձեր սիրոյ եւ վերջին հրաշքի ստանդարտները, բաւական կեղծ պատրուակներու վրայ հիմնուած ձեր մեկնումը եւ դեռ բազմաթիւ ուրիշ պատճառներ, որոնք թէ՛ շատ լաւ են եւ թէ՛ յոյս տալով կարծես ինծի կը խոստանային լատ բաւականին վստահելի օժանդակութիւն մը, եթէ անոր անհրաժեշտութիւնն զգայի: Արդարեւ, ստիպուած ըլլալով պայքարել միայն ինքզինքնիդ, երբեք չէի կրնար տարակուսել, թէ այսքան տկար եմ ես, ոչ ալ նախատեսել այն, ինչ որ կը տառապիմ հիմա: Աւագ, ինչքան արգահատանքի արժանի եմ ես, չկրնարով կրնալ ձեզի հետ բոլոր վիշտերս եւ միամիտակ դժբախտ ըլլալով: Այս մտածումը կը սպաննէ զիս, եւ ես կը մեռնիմ սարսափէ, երբ կը խորհիմ թէ՛ դուք բնաւ ծայր աստիճան ըզգայուն չեղաք մեր բոլոր հաճոյքներուն հանդէպ: Այո՛, հիմա համոզուեցայ ձեր բոլոր յափշտակութիւններուն կեղծութեան. դուք կը խաբէիք զիս ամէն անգամ, երբ կ'ըսէիք, թէ ձեր գերագոյն զինուորական ինձի հետ առանձին ըլլալն է: Ես միայն իմ ծանօթացնելու կը պարտիմ ձեր ջերմութիւններն ու պոռթկումները: Ամենայն պարագայում ձեր ծրարեցիք զիս բացառուել. դուք իմ տարփանքին մէջ տեսաք ձեր յաղթանակը միայն, եւ ձեր սիրտը երբեք խորապէս չզգածուեցաւ անկէ: Միթէ ողորմելի չէք դուք եւ այնքան մը ազնուութիւն չունիք, որ այս ձեռով կ'օգտուիք իմ զգացումներէս: Եւ ինչպէ՞ս կարելի է, որ այսքան տարփանքով չկրցայ լրիւ

երջանակացնել ձեզ: Միայն ձեզ սիրելու համար է որ կ'ափսոսամ այն անհուն հաճոյքները, զորս դուք կորսնցուցիք: Ինչո՞ւ չուզեցիք վայելել դանդաղ: Ահ, եթէ վայելէիք, անտարակոյս կը համոզուէիք, թէ անոնք աւելի կենարար են, քան զիս խաբելու հաճոյքը, եւ կ'իմանայիք, որ մարդ շատ աւելի երջանիկ է եւ շատ աւելի սրտաշարժ բաներ կը զգայ, երբ ուժգնորէն կը սիրէ, քան երբ սիրուած է: Ձեմ զիտե՛ր ի՞նչ եմ, ի՞նչ կ'ընեմ, ի՞նչ կը ցանկամ. հազարաւոր ներհակ զգացումներ կը յօռտեն զիս: Կարելի՞ է երեւակայիլ այսքան խղճալի վիճակ: Տարփազին կը սիրեմ ձեզ, ահա թէ ինչու կը խնայեմ ձեզի, չյանդգնելով տեսնալ, որ դուք ալ նոյն անդունդով տապալակ: Կը սպաննէի ես զիս կամ առանց ինքնատեղանք ըլլալով՝ վիշտէ կը մեռնէի, եթէ վստահ չիմանայի, թէ դուք երբեք հանդիսաւ չունիք, թէ ձեր կենսաբան խոռով է միայն ու վրդովանք, թէ դուք կ'արտառուէք անդադար, եւ թէ ամէն ինչ ատելի է ձեզի: Ես չեմ կրնար բաւել իմ տառապանքներուն, ինչպէ՞ս պիտի կարենայի զիմանալ այն վիշտին, զոր ձեր տառապանքները պիտի տային ինձի եւ բազմապատիկ դիւրագործութիւն դարձնէին զիս: Միւս կողմէ չեմ կրնար նաեւ ստիպել զիս ցանկալու, որ դուք բնաւ չմտածէիք իմ մասին: Եւ անկեղծօրէն խօսելով, ես մոլեղին կը նախանձիմ այն բոլորին, ինչ որ ծրարանայի մէջ ձեզ կը զբաւարձացնէ, կը զիւթէ ձեր սիրտն ու ճաշակը: Ձեմ զիտե՛ր ինչո՞ւ կը գրեմ ձեզի. վստահ եմ, միայն պիտի կարեկցիք ինձի, իսկ ես երբեք չեմ ուզեր ձեր կարեկցութիւնը: Կը զայրանամ վրաս, երբ կ'անդրադառնամ ձեզի համար զոհարեցածներուն. ես կորսնցուցի բարի անուրաւ, ազգականներուս ցասումին առաւելան դարձայ, այս երկրի օրէնքներուն խտուրտութիւնը զրգոցելի միանձնուհիներուն դէմ (1) եւ ինքզինքս զրի ձեր ապերախութեան առջեւ, որ բոլոր դժբախտութիւններու ամենամեծը կ'երեւայ աչքիս: Այսուհանդերձ, խորապէս կը զգամ, թէ իմ զղումներս իսկական չեն, թէ պիտի ուզէի յօժարակամ, ամբողջ սրտով, ձեզի համար մեծագոյն վտանգներու ընդառաջ վազած ըլլալ եւ աղէտաբեր հաճոյքով մը կը յորդիմ կենանք, պատիւս խիղիւրդու ի խնդիր: Միթէ պէտք է, որ ձեր տրամադրութեան տակ ըլլար այն, ինչ որ ամենաթանկագին է ինձի համար: Եւ պէտք է՞ ուրախ ըլլամ ես, որ այդ ձեռով տրորինք զայն: Նոյնիսկ ինձի կը թուի, թէ բնաւ դո՛ւ չեմ ո՛չ իմ վիշտերէս, ո՛չ

Նամակ չորրորդ

Քիչ առաջ ձեր տեղեկալը բնաւ ինձի, թէ փոթորիկ մը հարկադրած է ձեզ ափ իջնել: Վերադառնալու թաղաւորութեան մէջ (2): Ախիսամ, շատ էք տանջուած ծովուն վրայ, եւ այս երկիւղը այնքան համակեց զիս, որ բոլորովին մոռցայ ցաւերս: Համոզուած էք արդեօք, թէ ձեր տեղեկալը աւելի կը հետաքրքրուի ձեզի պատահածներով, քան ես: Հապա ինչո՞ւ ան աւելի է իրազեկ դէպքերուն եւ, վերջապէս, ինչո՞ւ երբեք չզրեցիք ինձի: Մեծապէս դժբախտ եմ ես, եթէ ձեր մեկնութեան աստիճանը զրեւելու անհրաժեշտ է: Երբեք չեմ զգացել, որ անպատիժ մ'ան, քան իմ տեղս հատուցեն ձեզի: Կը մերժեմ այն բոլոր երեւոյթները, որոնք պիտի համոզէին զիս, թէ դուք բնաւ չէք սիրել զիս, եւ ես շատ աւելի հակամեծ էմ կ'ընտրէի անձնատուր ըլլալու իմ տարփանքին, քան այն չարժանութիւններուն, զորս դուք կը ստեղծէք, որպէսզի ձեր դոյզն հոգատարութեան տրտնջամ: Ի՞նչ մտաւանդութիւններէ կ'ազատէիք զիս, եթէ ձեզ տեսած առաջին օրերս ձեր վարուելակերպը նոյնքան անտարբեր ըլլար, ինչքան ատենէ մը ի վեր կը թուի ինձի: Բայց ո՞վ ինձի նման պիտի չխաբուէր այնքան հետապնդումներէն եւ որո՞ւն անկեղծ պիտի չթուէին անոնք: Որքան տառապազին է սիրած մարդու ուղղամտութեան կասկածելու մարտի յանդիմ: Յատկորէն կը տեսնեմ, թէ նոյնիսկ կէս բերան ներում հայցելու բաւական է ձեզի, եւ թէ առանց զայն յանձն առնելու ծանծրայթը քաշելու ալ, սէրը, զոր ունիմ ձեզի հանդէպ, այնքան հաւատարմօրէն կը ծառայէ ձեզի, որ ես կրնամ հաւանիլ ձեզ մեղաւոր համարել միայն անձամբ ձեզ արարացուցած ըլլալու մեծ հաճոյքը վայելելու համար: Դուք զիս սպառնցիք սիրահետումներով, բացառութեամբ ձեր յափշտակութեամբ, հրապարակելի ձեր հաճութեամբ, վստահեցուցիք ձեր երբեք չեմ իմ յախուած համակրանքս մոլորեցուց զիս, եւ այսքան հեշտապէս ու երջանիկ սկզբնաւորութիւններուն հետեւանքները լոկ արցունքներ են, հառաչանքներ եւ դժոյշակ մահ մը, որոնց ոչ մէկ դարման գտնելու ի վիճակի եմ ես: Ծիչէք է, ձեզ սիրելով, անանուն հաճոյքներ զգացի, բայց անոնք հիմա անսովոր

վիշտեր կը պատճառեն, եւ ծայրայեղ են այն բոլոր յուզումները, զորս դուք կու տաք ինձի: Եթէ յամառօրէն զիմակայէի ձեր սիրոյն, եթէ տխրութեան ու նախանձի որոշ առիթներ տայի ձեզի, որպէսզի աւելի ու աւելի բորբոքէի ձեր զգացումը, եթէ որեւէ արհեստական վարուելակերպ նկատէիք ընթացքին մէջ եւ, վերջապէս, եթէ իմ տրամաբանութիւնս հակադէմ է ձեզի հանդէպ ունեցած բնական համակրանքին, զոր դուք շուտով նշմարել տուիք ինձի (թէպէտ, անկասկած, իմ ճիւղերս կ'ըլլային ապարդիւն), դուք կրնայիք խստիւ պատժել զիս եւ ի դորձ ձեր զօրութիւնը: Բայց նախքան ձեր խոստովանութիւնը, թէ կը սիրէք զիս՝ սիրելի թուեցաք ինձի: Դուք վկայեցիք մեծ տարփանք մը: Ես հրապարակեցայ անկէ եւ խելակորոյս անձնատուր եղայ ձեզ սիրելուն: Սակայն դուք ինձի նման կու բացած չէիք, ուրեմն ինչո՞ւ հանդուրժեցիք, որ ես հասնիմ այն վիճակին, որուն մէջ կը դառնում հիմա: Ինչ կ'ուզէիք ընել իմ պոռթկումներս, որոնք ձեզի համար կրնային միայն անհաճի տաղտկալի ըլլալ: Լաւ գիտէիք, որ միշտ պիտի չըմնար Փորթուկալի մէջ, ուրեմն ինչո՞ւ ապաքան դժբախտ դարձնելու համար զիս ուղեցիք ընտրել այստեղ: Անտարակոյս այս երկրին մէջ կը գտնէիք ուրիշ աւելի զեղեցիկ կիւն մը, որուն հետ կրնայիք ունենալ նոյնքան հաճոյքներ, քանի որ հաճոյքներու մէջ դուք կը փնտռէիք միայն գոհակիւրները, որ հաւատարմօրէն կը սիրէք ձեզ այնքան ատեն, ինչքան ձեզ տեսնէր, զոր ժամանակ կը սփոփէր ձեր բացառականութեան, եւ զոր առանց նենգութեան ու դաժանութեան կրնայիք լքել: Ձեր այս արարքը տանջելու կոչուած բռնակալի մը արարքն է աւելի, քան սիրելի մը, որ միայն պէտք է մտածէ հաճոյքներու մասին: Աւագ, ինչո՞ւ այսքան խստապահ կը վարուիք սրտի մը հետ, որ ձերն է միայն: Ես լաւ գիտեմ, թէ նոյնքան զիւրութեամբ կարելի է ձեզ տրամադրել իմ դէմս, ինչքան զիւրութեամբ որ ես զիս տրամադրեմ ձեր օգտին: Առանց իմ ամբողջ սիրոյս կարիքն ունենալու եւ առանց արտակարգ բան մը ըրած ըլլալու յաւանութեան՝ ես շատ աւելի համոզիչ պատճառաբանութիւններու կ'ընդդիմանայի, քան կրնան ըլլալ անոնք, որ ստիպելին ձեզ հեռանալ ինձմէ: Անոնք չափազանց տկար թուեցան ինձի, եւ աշխարհի մէջ չկայ բան մը,

folk); «Image à Khorkom» celle de «Nature morte avec palette» (Waldman : ill. 27); «Composition avec tête» d'un dessin dans la collection Basmadjian (ancienne collection Burkhardt); «Combat énigmatique» serait inspiré par la moitié gauche de «Peintre et modèle» de Picasso (MOMA, New York).

(10) Harry Rand, le premier ayant analysé ce symbole, le considère un personnage masculin, représentant Gorky lui-même. Voir son ouvrage: «Arshile Gorky. The Implications of Symbols», Allenheld & Schram (Montclair) - George Prior (London), 1981, pp. 115-138.

(11) A propos du corps central de ce dessin, il est à noter que, dès le milieu des années trente, Gorky élabore, d'après ceux de Miro, un symbole précis qui, à la fin, consistera en un ellipse, représen-

tant la tête, et un tronc pour le corps, indiquant surtout des femmes et des enfants. Il paraîtra, en tant que femme, dans une forme bien définie, dans la partie supérieure de «Cascades» de 1943. Comme Gorky ne donne pas de visage à ces protagonistes, il modifie l'intérieur et l'extérieur de l'ellipse, peut-être pour symboliser différentes personnes, selon le sujet traité.

(12) Voir le catalogue de l'exposition itinérante: «Arshile Gorky. Oeuvres sur papier 1929-1947», Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1990, ill. 89.

(13) En effet, ce «motif» ainsi que ceux de «Sans titre» (p. 26 - en haut), apparaissent dans les dessins de la série «Eté en Virginie», ce qui fait penser qu'ils ont été exécutés en relation avec cette même série.



որ կարենար երբեք չէր լսել ձեզմէ: Բայց դուք ուղեցիք օգտուել առաջին իսկ ներկայացած առիթէն վերադառնալու համար Փրանսա: Նա մը կը մեկնէր... Ինչո՞ւ չէ՞ք չեղարկէք, որ մեկնէր ան: Ձեր ընտանիքը գրած էր ձեզի... Ծանօթ չէ՞ք այն բոլոր հայաժանքներուն, որոնց ենթակուցեցաւ եւ իմ ընտանիքին կողմէ: Ձեր պատիւը զիս լքել կը ստիպէր ձեզ... Մի՞թէ ես որեւէ հոգ տարի իմի նիս: Դուք հարկադրուած էիք երթալ... Ծառայելու ձեր թաղապետին... Եթէ անոր մասին ըստաճանքը ճիշդ են, ան ձեր օգնութեան կարիքը բնաւ չունի եւ անկասկած կը ներքէր ձեզի:

Ինչքան երջանիկ կ'ըլլայի, եթէ միասին անցնէինք մեր կեանքը: Սակայն զանի որ դաժան բացարձակութիւն մը պէտք է մեզ բաժնէր իրարմէ՝ ինծի կը թուի, թէ ես իրաւունք ունիմ անհաւատարիմ չըլլալու համար ինքզինքս երջանիկ սեպելու, եւ աշխարհի ոչ մէկ բարեքի դիմաց պիտի ուզէի այդքան սեւ արարք մը գործածել ըլլալ: Ի՞նչ, դուք ճանչցաք սրտիս ու քննութեանս ալքերը, եւ կըրցաք վճռել զիս յաւիտեանս լքել եւ մատնել արհաւիրաց մտքերու, թէ կը յիշէք զիս միայն նոր տարփանքի մը զոհարարելու համար: Ծատ պարզ կը տեսնեմ, թէ խնթի նման կը սիրեմ ձեզ: Այսուհետեւ ըստ ձեզ տրամաբար ըզգացումներուս աստիճանական համար: Կը վարժուիմ սրտիս հալածանքներուն եւ պիտի չկարենայի ապրիլ առանց հաճոյքի մը, զոր կը յայտարարեմ եւ բեր պիտեալու մէջ ձեզ սիրելով կը վայելեմ: Բայց չըզպատիս հանդէպ ունեցած ատելութիւնէս ու խորթութեան մը ճարտար ծալքով եւ ինքնաբերական մը անհաւատութեամբ ան չարածուած կը զգամ ինքզինքս: Ընտանիքս, բարեկամներս եւ այս մենարանը անտանիքի են ինծի համար: Ամէն ինչ, զոր ստիպուած եմ տեսնել եւ հարկադրուած եմ կատարել, ատելի է ինծի: Ես այնքան կը նախաձեռնեմ սիրոյս, որ կը կարծեմ, թէ բոլոր արարքներս ու պարտականութիւններս ձեզի կը վերաբերին: Այո՛, խղճի խայթ կ'ունենամ կարծես, եթէ կեանքիս բոլոր վայրկեանները չեմ վատնէր ձեզի համար: Ի՞նչ կ'ընէի, աւա՛ղ, առանց այսքան ատելութեան ու սիրոյ, որ կը տողորեն սիրտս: Պիտի կարենա՞մ աւելի երկար սիրել այն բոլորէն, ինչ որ կը կրանէ զիս, վարելու համար խաղաղ ու նուաղկոտ կեանք մը: Այդ դատարկութիւնն ու անզգայութիւնը չեն կրնար պատշաճիլ ինծի: Բոլորն ալ նկատեմ ինչ ինչ իմ ընտանիքիս, շարժումներս, լսելութեանս եւ անձիս մէջ կատարուած խորունկ փոփոխութիւնը: Մայրս նախ յաւատարմութիւն, ապա որոշ բարութեամբ խօսեցաւ ինծի: Ձեմ զիտե՞ր ինչ պատասխանեցի իրեն: Կարծեմ ամէն բան խոստովանեցայ: Ամենախիտ միանձնուհիներն անգամ կը գնան վիճակիս: Կատարելու կը ստիպէ զանոնք, որ նոյնիսկ քիչ մը խոհեմութիւն եւ զգուշութիւն ունենան ինծի հանդէպ: Բոլորն ալ զգածուած են իմ սէրէս, միայն դուք էք, որ կը մնաք անհուն անտարբերութեան մը մէջ, գրելով պաղ ու կրկնաւորութիւններով լեցուն նամակներ: Թուիմ ինչ որ պարագայ կը մընայ, եւ կոպտութիւն երեւան կու գայ, որ դուք ճանճրոյթէ կը մեռնիք, մինչեւ որ կը վերջացնէք զանոնք:

Օրերս Տոնա Պրիթեյը (3) ետեւէս ինկաւ զիս խոցեցաւ դուրս հանելու համար եւ կարծելով փարատել մտքերս, զիս պաշտօնակալ տարաւ այն պատշգամբի վրայ, ուրկէ Մերթուան (4) կ'երեւայ: Հետեւեցաւ իրեն եւ յանկարծ դաժան յիշողութիւն մը խոցեց սիրտս եւ օրուան ամբողջ տեղողութեան զիս լացուն: Տոնա Պրիթեյը նորէն խոցեց առաջնորդեց զիս, եւ ես անկողնիս վրայ նետուելով, երկարօրէն խորհեցայ այս սէրէն երբեւիցէ բռնութեամբ դուրս հանանկանութեան մասին: Ինչ որ կ'ընեն զիս ամօքելու համար, աւելի կը դառնացնէ վիշտս, եւ ամէն դեղ ու դարման մէջ իսկ ինքզինքս տանջուելու պատճառով անքն եմ գտնուում: Ես այս վայրէջքս յաճախ ձեր անցնելու տեսայ այնպիսի երեւոյթով, որ կը հրապուրէր զիս, եւ նոյն այս պատշգամբի վրայ էի այն ճակատագրական օրը, երբ իմ դժբախտ տարփանքիս առաջին սարսուռներն զգացի: Ինծի այնպէս թրւեցաւ, թէ դուք կ'ուզէիք հաճոյքանալ ինծի, հակառակ անոր, որ չէիք ճանչնար զիս: Կը վստահեցնէի ինքզինքս, թէ զիս նկատեցիք այն բոլոր աղբիւններու մէջ, որոնք հետո էին: Կը կարծէի, թէ զիտ-

ամբ կ'անդ կ'առնէիք, որ պէտք էր ես աւելի լաւ տեսնէի ձեզ, հիանալի ձեր կորուսիւն եւ վայելուչ կազմուածքին վրայ, իսկ երբ առաջ կը մղէիք ձեր ձիւն եւ դժուարանցանքի վայրէ մը կ'ուզէիք քշել զայն, սարսափ մը կը պատէր զիս: Մէկ խօսքով, թաքնաբար կը հետաքրքրուէի ձեր բոլոր արարքներով, խորապէս կը զգայի, թէ բնաւ անտարբեր չեմ ձեզի հանդէպ, եւ ինծի՛ կը վերադարձէ ձեր բոլոր ըրածները: Դուք հիանալի գիտէք նրման սկզբնաւորութիւններու հետեւանքները, եւ թէ պէտք էս խնայելու ոչինչ ունիմ, սակայն ես յանպէս այս բոլորը պէտք չէ զրեմ ձեզի, վայելալով, որ աւելի յանցաւոր կը դարձնեմ ձեզ, եթէ անշուշտ չէք տակաւին: Բայց ատկէ, պիտի չուզէի հիմքեր ունենալ կշտամբելու ինքզինքս այնքան ապարդիւն ձեռքերու համար, որոնցմով ինծի հաւատարիմ ըլլալ կը ստիպեմ ձեզ: Բայց, միեւնոյնն է, դուք բնաւ չէք ըլլար: Իմ նամակներէս ու մեղադրանքներէս կ'ընտրէ յուսալ այն, ինչ որ իմ սէրն ու անձնութիւնը չկրցան ձեր ապերախտութեան վրայ: Ես շատ լաւ գիտեմ դժբախտ ըլլալ: Ձեր անաղնիս արարքը այս առթիւ կասկածելու դոյզն տրամաբանութիւնն անգամ չի ձգեր ինծի, եւ ես պէտք է ամէն բանէ երկնչիմ, քանի որ դուք լքեցիք զիս: Ինծի՛ համար միայն հրապոյրներ պիտի ունենայ եւ ուրիշ աչքերու հաճելի պիտի չթուի: Կարծեմ պիտի չզգարանի, եթէ ուրիշներու զգացումները ձեռնով մը արդարացնեն իմինքնս, եւ ես պիտի ուզէի, որ Փրանսայի բոլոր կիները սիրելի գտնէին ձեզ, բայց որ անոնցմէ ոչ մէկը սիրէր եւ ոչ մէկը դիւր զար ձեզի: Այս ցանկութիւնը թէ՛ ծիծաղելի է, թէ՛ անկարելի: Այո սակայն ես ըստ բնական իրի զգացի, որ դուք բնաւ ընդունակ չէք մեծ հաւատարմութեան մը եւ թէ առանց որեւէ կողմնակի օժանդակութեան, առանց նոր սիրոյ մը հարկադրանքին, պիտի կարենաք շատ դիւրութեամբ մոռնալ զիս: Ո՛վ գիտէ, պիտի ուզէի՞ արդեօք, որ դէ՞թ արդարանայի պատճառ եւ ունենայիք: Ծիչը է, ես աւելի դժբախտ պիտի ըլլայի այն ատեն, բայց չէ՞ որ դուք այսքան յանցաւոր պիտի չերեւայիք աչքիս: Յատուօրէն կը տեսնեմ, որ դուք կը մնաք Փրանսայի մէջ առանց մեծ հաճոյքներու, կատարեալ ազատութեան մը մէջ: Երկարատեւ ճանապարհորդութեան մը յոյժութիւնը, պզտիկ պատշաճութիւններ եւ իմ զգացումներուս չափաւորութիւնը վախճանեց կը պահեն ձեզ: Ահ, երբեք մի՛ վայելաք ինձմէ: Ես կը զոհանամ մերթ ընդ մերթ ձեզ տեսնելով եւ միայն զիտնալով, թէ մենք կը գտնուինք նոյն տեղը: Բայց թերեւս ես զիս կը փառեմ, եւ դուք ուրիշ կնոջ մը խտուրտներն ու դաժանութիւնն զուցէ աւելի ազդուիք, քան իմ քննութիւնս, որ ազդեցութիւն չունեցաւ ձեր վրայ: Կարծեմ է, որ դուք բռնկիք յոյժ վայրէջքներէ: Սակայն մեծ սիրոյ մը մէջ նետուելէ առաջ, լաւ մտածեցէք իմ վիշտերուս ուժգնութեան, ծրագրերնորոս անորոշութեան, յուզումներուս բազմապատկութեան, նամակներուս անհեթեթութեան, իմ վստահութիւններուս, յուսահատութիւններուս, բազմաբնույթութեան, նախաձեռնութեան մասին: Այո, դուք ձեզ պիտի դժբախտացնէ՛ք: Կ'աղաչեմ, օգուտ քաղեցէք այն դրութեանէն, որուն մէջ կը գտնուիմ ես, եւ ձեզի համար տառապածներս թող առնուազն որոշ նպատակներն ձեզի եւ ի դուր տեղը չկորսուի՛ն: Հինգ թէ վեց ամիս առաջ դուք ինծի զայրացուցիչ խոստովանութեան մը ըրիք եւ ամէն նայն անկողնութեամբ յայտնեցիք, թէ ձեր երկրին մէջ կիս մը սիրած էք: Եթէ ան կ'արգելէ ձեր վերադարձը, առանց ծածկելու հաղորդեցէք ինծի, որպէսզի այլեւս չհիշեմ սպասմանս մէջ: Յոյժս քանի մը բեկորներ դեռ հաստատուել կը պահեն զիս, եւ ես չափազանց ուրախ կ'ըլլայի (անշուշտ եթէ հետեւանք չունենար) ամբողջովին կորսնցնել զանոնք եւ ես ինքս ալ, վերջապէս, կորսուի՛մ: Ուղարկեցէք ինծի իմ նամակներէն մէկը եւ իր նկարը: Իրեցէք ինձ այն, ինչ որ կ'ըսէ ձեզի: Թերեւս անոնց մէջ ինքզինքս միայնութեամբ կամ աւելի տխրեցնելու պատճառներ գտնեմ: Ես չեմ կրնար հանդուրժել այն կացութեան, որուն մէջ կ'ապրեմ, եւ չկայ փոփոխութիւն մը, որ ձեռնտու չըլլայ ինծի: Կ'ուզէի ունենալ նաեւ ձեր եղբորն եւ իր կնոջ նկարը: Այն, ինչ որ այսպէս թէ այնպէս կապ ունի ձեզի հետ, սիրելի է ինծի, եւ ես գլխովին նուիրուած եմ ձեզի վերաբերող ամէն, ամէն ինչի: Ես իմ մէջս ոչ մէկ

տրամադրութիւն եմ ձգած ինծի համար: Կան պահեր, երբ կը թուի, թէ բաւականին խոնարհութիւն կ'ունենամ ծառայելու այն կնոջ, զոր կը սիրէք: Դեր յոյժ վարմունքն ու արհամարհանքը զիս այնքան են ընկճած, որ երբեմն նոյնիսկ կը յանդգնեմ մտածելու, թէ դուք կարենայի նախաձեռնել առանց ձեզի տհաճ ըլլալու եւ կը կարծեմ, թէ աշխարհի մեծագոյն յանցանքը գործած կ'ըլլամ ձեզ մեղադրելով: Ես յաճախ կը համոզեմ ինքզինքս, թէ ըստ սովորութեանս պէտք չէ մոլեղնութեամբ ի ցոյց դնեմ զգացումներ, զորս դուք կը մերժէք:

Երկար ատենէ ի վեր սպայ մը ձեր նամակին կը սպասէ: Որոշած էի գրել այնպիսի ձեռնով մը, որ դուք առանց տհաճութեան ստանայիք զայն, բայց նամակս չափէն աւելի անհեթեթ է, պէտք է աւարտել: Աւա՛ղ, սիրտ չեմ ընէր աւարտել զայն: Դեռեւ չէ: Ինծի կը թուի, թէ ձեզի հետ կը խօսիմ, երբ կը գրեմ, եւ թէ դուք քիչ մը աւելի ներկայ էք: Յաջորդ նամակը այնքան երկար պիտի չըլլայ, որ ալ այնքան տաղտկալի: Դուք կրնաք ընտել գայն ու կարգաւ այն վստահութեամբ, զոր կու տամ ձեզի: Ծիչը է, բնաւ պէտք չէ խօսիմ տարփանքի մը մասին, որ տհաճ է ձեզի, եւ ես այլեւս պիտի չխօսիմ:

Ձեզի անխնայօրէն նուիրուելուս չուտով մէկ տարի պիտի ըլլայ: Ձեր սէրը չափազանց ջերմ ու չափազանց անկեղծ կը թուէր, եւ ես բնաւ մտքս չէի անցնէր, թէ պատասխանելով անոր, այնքան կը խորեցնեմ ձեզ, որ կը ստիպեմ հինգ հարիւր մոլոր կտրել-անցնիլ եւ նաւարկութիւններու վտանգին ենթարկուիլ ինձմէ հեռանալու համար: Ո՛չ որ նման վարմունք ցոյց տուած է ինծի: Դուք կրնաք յիշել իմ ամօթխածութիւնս, խռովքս եւ չիթթմունքս, բայց չէք յիշեր այն, ինչ, հակառակ ձեր կամքին, պիտի հարկադրէր ձեզ սիրել զիս: Այն սպան, որ պէտք է ձեզի յանձնէ այս նամակը, չորեքդ անգամ ըլլալով կը յայտնէ ինծի, թէ կ'ուզէ մեկնիլ: Ի՞նչ փութկոտութիւն: Անկասկած, այս երկրին մէջ դժբախտ աղջիկ մը կը թողու: Մնա՛ք բարով: Ես նամակս վերջացնելով աւելի ցաւ կը զգամ, քան դուք զգացիք, թերեւս, զիս յաւիտեանս լքելով: Մնա՛ք բարով: Ես չեմ համարձակուիլ խանդաղատանքի բեր անուններ տալ ձեզի, ոչ ալ առանց հարկադրանքի անձնատուր ըլլալ իմ բոլոր յոյժերուս: Հազար անգամ աւելի կը սիրեմ ձեզ, քան կեանքս եւ հազար անգամ աւելի, քան կը մտածեմ: Ինչքան սիրելի էք ինծի եւ ինչքան դժբախտ: Դուք ինձի չէք գրեմ. այս բանը չըսել նորէն չկրցայ: Ինծի այնպէս կը թուի, թէ պիտի վերսկսիմ նամակս, եւ սպան պիտի մեկնի: Ի՞նչ փոյթ, թող մեկնի՛: Ես աւելի ինծի համար կը գրեմ, քան ձեզի: Ինքզինքս թեթեւեղեալ կ'աշխատեմ միայն: Գիտեմ, նամակիս երկարութիւնը պիտի սարսափեցնէ ձեզ, եւ դուք պիտի չկարդաք զայն: Ես ի՞նչ ըրի այսքան դժբախտ ըլլալու համար: Ինչո՞ւ թուահաւորեցիք կեանքս: Ինչո՞ւ ուրիշ երկրի մը մէջ չեմ ծնած: Մնա՛ք բարով: Ներեցէք ինծի: Այլեւս չեմ յանդգնիր խնդրել ձեզ, որ սիրէք զիս: Տեսէ՛ք ո՛ւր հասցուց զիս ճակատագիրս: Մնա՛ք բարով:

Թարգ. Ա. Ա.

(*) Առաջին երկու մամակները տե՛ս. «Յառաջ-Միտք և Արտեստ», Ապրիլ 1993:

(1) 17-րդ դարուն փոքրուկալի մէջ միանգամայն սիրային կապերն այնքան հասարակաց դարձան, որ 1658-ին հրապարակուած հրովարտական տի ու դրամական տուգանքի կ'ընդգրկուէին «չափաւոր» տուգանքը աղբիւններն ու «չափաւոր» տուգանքը ինքնազգին վաճառքի երկրորդականը»:

(2) Հին քաղաքային փոքրուկալի հարաւ: Գոյութիւն է ունեցած Ժ. Գաբէն: Այժմ՝ Ալկալիի քաղաքը:

(3) Ըստ փոքրուկալի ուսումնասիրողներու, Պեժա քաղաքի Սուրբ Յովսէփի վանքը Ժ. Գաբէն սկիզբը ունի Տոնա Պրիթեյի երկունքը:

(4) Քաղաք, որ կը գտնուի Կալատիան գետին վրայ, Պեժայէն շուրջ յիսուս քիլոմէթր հարաւարեւելք:

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹԵԱՆ ԹՐԲԵՐԷՆ ԾԱՂԿԱՔԱՂ

(Շար. Ա. Էջէն)

Պետրոսեանի գործերու խորագրերն ուր «Միջնաւոր ընկուղներն» կը գտնենք «Վե. րացեալներ ընկուղներն» ձեռնով, «Ապրած ու չապրած տարիներ» փոխանակ ապրումով եւ չապրումով եւն:

Պէտք է անդադառնալ տակաւին հեղինակներու համառօտ կենսագրութիւններուն, որոնք երբեմն 45 տողով, երբեմն լման էջով մը կամ երկու, տեղ դրած են անոնց լուսանկարներուն տակ: Այս բաժիններուն մէջ յաճախ տեղ տուած է զբողիւն գործերուն բնոյթին: Այլադեմական տիտղոսներու այնքան ճոխ պաշարով մը ասպարէզ իջած մէկուն համար հոս ալ, մէկէ աւելի էջերու մէջ ինչ գրեմ կը զգացնէ սիրողական մօտեցում մը: Կան թուականի, տեղի անձնագրի, ներ, ինչպէս Չօպանեանի պարագային որ կ'ըսուի թէ ծնած է 1872-ին եւ մեռած 1854-ին, Զ. Եսայեանի մահուան որպէս թուական ու վայր նշուած է Երեւան 1943, մինչ ամէնէն բնաւ չի պարզուիր ներ իսկ չեն կրցած ստոյգ երկարացութեան մը յանդիլ այս մասին ու մանաւանդ մահուան հաւանական վայր Բաղնիկ տեղափոխելու ամէնէն զօրաւորն է: Կան անունի սխալներ, ինչպէս՝ օր. Զ. Բայր Սալախեանը դարձած է Սալախեան, Արմէն Լիպսի՝ Ա. Լիպսի, գործերու բնոյթի սխալներ ներկայացուցին, ինչպէս՝ Զ. Եսայեանի «Վերջին բաժնի» ու «Հողիս քաղաքային» պարագային, որոնց համար ըստած է թէ բաղնիքն եւ քաղաքային եւ ընկերային անարդարութիւնները դիմ: Կան գործերու թերի գրումներ, ինչպէս Յ. Միտղոսի մասին գրումներ, տողերուն մէջ, ուր մոտոցում է գիւղագիրին «Տեղեր ուր ես եղեր եմ հատորը (Պոլիս - 1984):

Նոյն բաժինին մասին աւարտելու օր, պէտք է անդադառնալ ուղարկելով մը: Աղջկան զուգարձան անունով իր կենսագրական տողերը աւարտում են նոյն տարազով որ կ'ըսէ. «Ամ մէկն է ես մոտաւորակամներն որոնք 1915-ի տեղափոխութեան օրինակին գործադրութեան թիւ քաղաքային Պոլիս տեղափոխուելով աւարտութեան օրը գաւառի մարմարներու վրայ մահացան»: Այս նախադասութիւնը նոր նուիրութեամբ կրկնուած է Լ. Սեւակի, Զ. Բայրի, Ե. Սիմաքէլիանեանի, Զարգարեանի, Լարենցի ծանօթացման տողերուն մէջ: Նկատի առած հատորին հրատարակման վայրը, նորութիւն մը որ սակայն ինքնին բան մը պիտի չաւելցնէ անոր արժէքին վրայ, մանաւանդ այսօր երբ հայկական հարցը բաւական լայն չափով դարձած է հոն քաղաք մը ըլլալու ու գրեթէ յայտնաբերուած իրականութեան ծանօթ կամ անծանօթ պատճառներու ատակ այդ յամարութիւնը ու հատորին հեղինակին կողմէ լորձաւոր թերի հիւրընկալումը անոր, կը մղէ հարց տալու թէ ատկեա՞ ք զինքն նման հրատարակութիւն մը իրագործելու եւ ըստ թէ 5-6 անուններ մահացած են այն իսկ սպաննուած քաղաքի մահացածներուն վրայ: Այն խօսքը, հայ գրականութիւնը իր թրքական շրջապատին մէջ գոյութեան իրաւունք կրնայ ունենալ, թրքական ժիրին առնչուելու յատկանիշով միայն:

Հարցումներ որոնց անկերպապօրէն գրական պատասխանել դժուար է, առանց գործի մղելու կանխակալ ու բնական հինգած մեր կարծիքներու զինքն միջերը: Այլապէս, ժամանակակից թրքական կեցութեամբ մը, նկատի առած թրքական կեցութեան փոփոխութիւնները, ծնունդ պիտի տայ նոր հարցականներ:

ԱՐՓԻ ԹՈՐՈՅԵԱՆ

ՕՇԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԳԻՐ

1. «ԱԶԳԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆ»

Այնպիսի, որ օր մը պիտի ունենան պատմություններ, սակայն նուազագույն յիսուն իրարի վերջ նմանի դնելու Օշականի խոսքերն են, որ պիտի տրամադրեն հոն խոսքից հետո կենսական իրադրությունները, ա՛յն սրբազան հոսանքներն են, որոնք կ'ապրին արուեստին, ինչպես կենսական մեծ սիգնալը» (1)։ Նուազագույն կէս ժամանակ հեռուստորոշիկներ տակալին չէ պարզապես, անշուշտ, սա յայտարարությունն է, որ պիտի կարելի դառնայ Օշականի թատերական արտադրությունը։ Սակայն երեք անոթի պատերազմներու հրատարակությունը (2) անթիվ կ'ընծայէ ո՛չ այնքան այդ թատերական դասերու, որքան հատկապես համար լայն, հասկնալու նաեւ Օշականի միւս յայտարարությունները այդ թատերանի մասին «գոր կը դաւանի իրմէն մնայուն վաստակ մը» (3)։

Թատերական երկերը

Օշականի թատերական արտադրությունները կը պարփակէ 15 թատերախաղ, ըստ Վ. Օշականի (4)։ «Գաղահանգ»-ի մատենագրությունները 1946-ին կուտայ նոյն թիւը, սակայն հոս արդէն քանի մը միաբար խաղեր կը յիշատակուին հաւաքապէս իրարէ մէկ միասնաբար (5)։ Անկէ վերջ տպուած է «Որ օրերուն» խորհուրդը (6)։ Արդ՝ Պոլսոյ Ազգային Հիւանդանոցի տարեգրքին մէջ լոյս տեսած է «Ալքորամարտ» խորհուրդով միաբար կատակերգութիւնը (7), «Պոլսական բարբեր»-է վերցուած։ Այս թատերախաղը որեւէ կապ չունի նոյն խորհուրդը կրող այն մէկին հետ, որ կը կարգանք երեք թատերախաղերուն մէջ։ Յամենայն դէպս Օշականի գրած է անկէ քան 15 թատերախաղ։ Աստուծոյ ձեռքին ձեռագիրները կորսուած են, երեք ձեռքեր ալ կը մնան անտիպ (8)։ Օշական աստուծոյ ունեւոր «քնարախաղ»-ն անկախ օրինակ «Ստեփաննոս Սիւնե-թի» (Փարիզ, 1938) կամ «Սասունցի Դաւիթ»-ը։ Այս խաղերը ունին տաղաչափեալ լայնապար մը, ինչպէս «խորհուրդ»ները («Որ օրերուն», «Ոսկի Ուռնակը», եւ այլն)։ Աստուծոյ ամբողջութեամբ արտադրութեան են Օշականի գրական գործունէութեան վերջին շրջանին և մէկ մասը գրուած է կարծէք խմբական արտասանութեան համար, թէեւ «Մորհուրդը... գրուած է կարգադրուելու համար»։ Ինծի այնպէս կը թուի, որ քնարախաղերու յղացման մէջ քաջին ունի երաժշտութիւնը, այնպէս ինչպէս են Վալերիի «Ամփիոն»-ը եւ Ժիտի «Պրոսպեր»-ը, առաջինը Ա. Հոնեկերի եւ երկրորդը Սթրաւինսկիի համար գրուած։ Օշական կրնար ծանօթ ըլլալ այդ Վալերիի քերթուածին. կը բաւէ յիշել, որ Շահան Պէրպէրեան սաղմեան տարիներուն թարգմանած է Վալերիի «Ամփիոն»-ը եւ զայն ներկայացուցած իբրեւ «քնարախաղ» (9) (Drame lyrique)։ Պէրպէրեանի հետ Օշականի գեղարուեստական գործակցութիւնն ունեցած է երուամսեայ մէջ, քառասնական թուականներուն, ասոր փաստն են «Սասունցի Դաւիթ»-ը եւ «Երբ Մեռնիլ Գիտենք»-ին եղանակաւորումները (10)։ Նիւթի բերմամբ

այստեղ պիտի չխօսիմ «Մինչեւ Ուր»-էն (11), կեղծողնաւորով երեք թատերախաղերուն վրայ։ Այս սահմանափակումը պայմանական չէ, որովհետեւ անոնց առթիւ կ'ուզեմ դնել միակ հարցումը Օշականի թատերանի ի տես ու լուր. ինչո՞ւ Օշական թատերգութիւն կը գրէ։ Հարցումը կրնայ անհեթեթ թուիլ կամ չափազանց պարզունակ. չենթադրեք սակայն որեւէ վերապահութիւն նոր հրատարակուող երկերուն հանդէպ, ուր, ըսեմ առաջուրէն, կը պարզուի ծանօթ վիպասան — քննադատ Օշականէն բոլորովին տարբեր գրող մը, կամ նոյն գրողին տարբեր որակ մը։ Ուրեմն՝ ինչո՞ւ այս թատերանը եւ ինչպէ՞ս, ո՞ր կ'առնէ Օշականի «Մեռնիլ»-ը, «Համապատկեր»-ի գրողին։ «Նոր Պատկեր», «Կնքահայրը» եւ «Ալքորամարտը» գրուած են նոյն տարիներուն, նոյնիսկ ամիսներուն։ «Ալքորամարտը» կը կրէ 1920 Մայիս 1 թուականը, միւսները թուական չունին։ Օշական սակայն ուրիշ տեղ կը թելադրէ որ ատենը «1921-ին, պուլկարական լեռնագիւղի մը մէջ ութ օրուան ընթացքին մէկ շունչով կ'արժէ ըսել, գրուեցան...» (Հժ. 55) (12)։ Եթէ այս նշումները ստույգ են, ապա՝ կը գտնուինք Օշականի առաջին թատերական երկերուն առջեւ, թէեւ ոչ բոլորովին առաջին, քանի որ մատենագիտութիւնը կը խօսի «Աւերակներուն մէջ» խորագրով թատերախաղէ մը, գրուած 1919-ին եւ որուն ձեռագիրը կորսուած է։ Արդ՝ թատերական այս արտադրութիւնը կը կանխէ Օշականի վէպերը, գեանդուելով ընդմէջ «Ոննաբնակներ»-ի կարճ պատմութեանը եւ «Ծահպագ»-ին (1924)։ Չուզահեռ է «Կայսերական Յաղթանակութիւն» (13) անուարտ շարքին եւ կը կանխէ «Բարձրալանք»-ի հրատարակութիւնը (Յունուար, 1922)։ Այլ խօսքով՝ թատերգութիւնները կուգան դէպի ընդարձակ վէպը ոստումէն առաջ եւ կը լինին այն կարճ ժամանակաշրջանին երբ աղէտէն ետք Պոլսոյ մտաւորականութիւնը կը փորձէ կազմակերպուիլ վերստին եւ հին «Մեհեան»-ը կը փոխարինէ «Բարձրալանք»-ով (Գ. Գալաֆեան, Ե. Պէրպէրեան, Վ. Թէքէեան, Կ. Չարեան եւ Օշական)։ Ասիկա այն շրջանն է նոյն ատեն երբ Քիւմիսեան ստորագրութիւնը կ'անհետանայ եւ կը ծնի «Օշական»։ Անցողակի ըսեմ, որ անունի այս ընտրութիւնը երբեք տակաւին խնդրի առարկայ չէ եղած, Օշական ինք ալ կը թուի թէ չէ անդրադարձած Գրեթու գիտի Մաշտոցիին գացող ակնյայտ այս յղումին։ Անդրադոյն քննութիւնը կը վերապահեմ ուրիշ առիթի։

Յետմաշխարհը

Արդ՝ եթէ կայ հարց մը որ կը կազմէ Չարեանի եւ Օշականի այս երկրորդ գործակցութեան ներքին տարածութիւնը այն ալ թատերան է։ Ասիկա բոլորովին բացակայ չէր «Մեհեան»-ի օրերուն, որուն չորրորդ թիւը կը բացուէր Չարեանի «Արուեստին համար / թատերան» խորագրուած քրոնիկով, որուն մայր գաղափարը այն է որ «խաղական թատերան» տա-

կաւին գոյութիւն չունի, եւ թէ «թատերանի տաղանալը որոշ չափով մարդկութեան տաղանալն է» (14)։ Հոս է որ Չարեան կը յանդգնի աւելի առաջ երթալու եւ սահմանելու նոյնիսկ թատերանը։ «Գործողութեան զլխաւոր պատճառն է, երկրպագելով, կոռուելով կամ զոհաբերելով, գիտութիւնը առաջ բերել, ձեռք առնել տրեղերական խորհուրդի բանալին։ / Խաղական թատերան՝ տեւականութիւնը ըմբռնելու միջոց մըն է. ասոր համար ան միշտ կ'ապուած է Աստուծոյ հետ»։ Եւ Չարեան այդ թուականին իրեն յատուկ մարդագէտական շունչով կ'աւետէ ծնունդ մը, «ապագայ տրեղերական ողբերգութեան ամենազլխաւոր մոթիւր» ՏՐԱՄԱՍՏԵՂՆ ԵՐԳԻՆ (15)։ Հարցը նոր ողբերգութիւն մը ստեղծելն է, ժամանակի մը մէջ, ըստ Չարեանի, երբ աստուածները առաքելներ են, փիլիսոփայութիւնը՝ մտախաղ, տիրող կրօնը անբաւական կամ յայնապակուած, դիտութիւնը՝ քիչ բան մտքի համար, ու չին՝ հոգւոյն համար։ Չարեանի յօդուածին դրոյթները անհուն խնդիրներ կը յարուցանեն եւ ատենը քննելը չէ նպատակ, այլ զանոնք յարադրել միայն «Մեհեան»-ի նոյն թիւին մէջ լոյս տեսած Օշական / Քիւմիսեանի յօդուածին ուր կը հարթուի «Հին աստուածները»։ Այդ յօդուածին մէջ թատերանի էութեան կամ դերին մասին տեսական դրոյթներ չկան, սակայն կայ հայ թատերանի տաղանալին մասնագիտութիւնը, այն օրերուն երբ կողմէն թատերախաղ մը Պոլսոյ այցելած է եւ իբրեւ հայ թատերան է որ կը ներկայացուի Շահինի թատերգութիւնը։ Թատերանի տաղանալին շանթեան պատասխանը որոշ հանգիստութիւններ ունի անշուշտ «հեթանոսական շարժման» հետ, այն չափով որ կը միտի «Հայկական ժամանակակից գեղարուեստին ու գրական մշակութեան համար վերադառնալ մեր նախնիքներուն, մեր արդի հոգին հասկնալու համար իջնել վաղընջական քաւարներ ուր կը ձեռնեն մեր պապերուն հոգիները...» (16), ինչպէս կը գրէ Օշական։ Իրագործումը չի բաւարարեւր դինք։

«Բարձրալանք»

Արդ՝ 1921-ին վերստին կը յայտնուի թատերանի տաղանալը, «Հայ Տրամաթիք»-ի ստեղծումով, երբ թարգմանածոյ խաղեր կը գրուեն Պոլսոյ բեմը։ «Թատերական գրականութիւն մը կը պակսէր մեզի։ Բայց ունէինք թատերանի հիմնականը, հասարակութիւնը, դերասանները»։ Օշական 1921-ին յանձնառու եղաւ նոր խաղը բեմը այդ խումբին (Հայ Տրամաթիք)։ Գիտէք, թէ ինչ տեսլի մէջ գիրի ինկան «Նոր Պատկեր», «Կնքահայրը», «Ալքորամարտը» (Հժ. 262)։ Այս տղերը նախորդող էջերուն մէջ Օշական կ'ընդգծէ ոտմանքի թատերանի ձախողութիւնը, իրապաշտներուն հեռուութիւնը բեմէն, Շահինի երկերուն ի մասնաւորի «Հին Աստուածները» եւ «Շղթալուծում»-ին անբաւարարութիւնը (Հժ. 258)։ 1944-ին, այսինքն՝ դէպքէն 22 տարի վերջ Օշական իր թատերանի ստեղծումը կը նկատէ իբրեւ Պոլսոյ թատերանի ստեղծումը. «Այդ թուականին Պոլսոյ կը ստեղծէր իր թատերանը» (Հժ. 261), իսկ այդ ստեղծումը «ընդառաջում մըն է կարեւոր պէտքերի մը, կուգայ որոշ հանգանակէ մը, կը հետապնդէ որոշ թեքելու ու նպատակներ» (Հժ. 262)։ Թէ թատերան ո՞ր չափով եւ ինչո՞ւ կարեւոր պիտի մըն է, Օշական պատասխան չունի այդ էջերուն մէջ։ Իսկ կանը պակասն է բեմին, որուն հիմնական նպատակն է, «սրբազան պատրանքը — բեմական խոփը» (Հժ. 259, ընդգծումը բնագրէն)։ Սրբազան պատրանքը՝ կարեւոր պէ՞տք։ «Բարձրալանք»-ի առաջին թիւը ինք «Առաջագրութիւններ» ունի, որոնցմէ երկրորդը կ'ըսէ. «Ստեղծել հասարակաց

գեանդը ուր իրար գտնեն հայութեան ոգեւոր ուժերը, եւ միասին ըլլան հայրենիքին համար» երբ աշխարհ ցրուած է գանոնք», մինչ վեցերորդը կ'ըսէ. «Արուեստին մէջ որքան կրօնքին՝ կը պատրաստուին հոգիները»։ Այս երկու առաջագրութիւնները, ինչպէս միւսները, բացառապէս կ'ընդգծեն հանգէսը կը տեղաւորեն աղէտի անմիջական հակադրութեան ոլորտին մէջ, ինչպէս «Մեհեան»-ը կ'ընդլայնէր աղէտի հորիզոնին։ Երկրորդ կէտին՝ արուեստին ու կրօնքին դուրադրում — նոյնացումն է չեմ կրնար անդրադառնալ այստեղ, ատիկա «Մեհեան»-ին մշտական աւանդն է, Չարեանի եւ Վարուժանի հիմնական մտածումը, մէկուն եւ միւսին քով տարբեր գունաւորումով։ Ընդգծեմ միայն, որ եթէ բեմական խոփը սրբազան պատրանք մըն է, ապա՝ թատերան սրբազանի sacre-ի ոլորտին մէջ կը գտնուի, ինչպէս էր ատիկա Հելլենիստիկ մօտ։ Առաջին կէտը «հասարակաց գեանդ» ստեղծումը գրական, իմացական բովանդակութիւն ունեցող հանդէսով մը նպատակ ունի ծնունդ տալու «հայ ճամբարի խորհուրդի մը», որ «հայ իրականութեան անհանգիստ խորքէն ծնի»։ Այս կէտն ալ կրնանք յղել «Մեհեան»-ի ծրագրին, միայն թէ աղէտէն վերջ «հասարակաց»-ի, ժողովուրդի ամբողջութեան գաղափարը հիմնովին վտանգը-

ւած է եւ այդ վտանգն է որ «խորհուրդը» կը ձգտի բառնալ։ Շատ հապճեմ կերպով տարածուած հարցը խոփիչ կերպով նման է «առասպելաստեղծում»-ի մը, սա միակ տարբերութեամբ որ այդ խորհուրդը որոշ իմաստով մը զօրութեան պէս գոյութիւն ունի «ցեղին» մէջ։ Առաջին առաջագրութիւնը կ'ըսէ արդէն. «Արուեստն է հայ կենսաբան խորհուրդով եւ արուեստով, հոգրացնել եւ հիմնաւորել հայ խորհուրդը եւ արուեստը կենսաբան»։ Այս իմաստով «Առաջագրութիւնները» շատ ընդհանուր տարազներ կը յղէ ընթացիկը, բայց հոն խոսքուածը կը վերաբերի ցրուածի միաւորման, աղէտի «սրբագրութեան», աւելի ճիշդ՝ զանցումին։ Նախկին մեհեանականները կը ձեռնարկեն դիմապակել աղէտը, գրական վաղ մը բարձրացնելով ծնունդի, վերականգնումի փորձ մը՝ աղէտի իսկ մայրաքաղաքին մէջ։ Հանդէսը այս ծրագիրը կը գործադրէ։ Իսկ այս ընդհանուր մակարդակին՝ թատերան տեղ չունի կամ կը մտնէ միայն իբրեւ մասնաւոր արուեստ։ Բայց պիտի տեսնենք քիչ անդին որ թատերան մասնաւոր հանգամանք մը չունի երբեք, այլ բոլոր արուեստներուն արուեստն է։ Բանասիրական սնոտիք մը չէ բանալ հանդէսին հինգ թիւերը եւ կարդալ գրուածը։ Առաջին թիւին մէջ տիրական է թատերանի տրուած տեղը։ Թէքէեան կը հրատարակէ հոն իր միակ թատերախաղը՝ «Մայրերը», կոչուած «Տոմար մէկ արարուածով» (էջ 6 — 11)։ Աւելի անդին՝ կը կարդանք Օշականի իսկ «Երկրանդաղէ թատերագիր» ուսումնասիրութեան առաջին մասը (էջ 26 — 32), որ Երկրանդաղէի եւ ընդհանրապէս իրապաշտ թատերանի խնդրականացումն է ամբողջովին։ Յետոյ կը կարդանք Չարեանի քրոնիկը «Թատերան» կոչուած (էջ 36 — 37)։ Երկրորդ թիւին մէջ, Օշական տպած է «Նոր Պատկեր» տեսարան մը (էջ 56 — 58), իսկ նշմարներուն մէջ կայ Չարեանին նամակը Օշականին «Նոր Պատկեր» բեմագրութեան առթիւ (էջ 66 — 67)։ Երրորդ թիւը կը

Գրեց՝
ԳՐԻԳՈՐ ՊԵՆՏԵԱՆ

(Շաբ. ր. Դ. էջ)



ՔԱԼԵՏՈՍՔՈՓ

արուեստների մեր օրագրեն

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԱՐԱԶՈՒՄԵԱՆ

ԱՐՁԱԿՈՒՐԴԻ ԱՆԿԱՊ ՆՕԹԵՐ

ԼՕՔԱՆՈՒՓԱՆՈՒՄԻ ՔԱՂԱՔ ԱՄԱՆՈՒՄԻՆ

Հակառակ իր պատմական փառքին, տասնհինգ հազար բնակիչներով քաղաք մըն է այսօր, Մաճիօրէ լիճին խորը մը-խորճուած: Հաւանաբար կրկնապատ-կէ զայն ամբարն եղանակին: Տաք, լը-ռակեաց, ամպոտ, անձրեւոտ, առաջին անհարկով անհրապրոյր: Արձակուրդի վայրս է:

Կը սիրեմ իր անշարժութիւնը: Կար-ծես ժամանակը կանցեցուցած է հոլովոյթն իր: Վաճառելի արժէքներ ալ չկան: Քա-ղաքի ծաղիկներն իսկ թաւաճաճ խա-ւերով են ծածկուած: Դրախտաժայռ: Գուռէ միայն ինծի համար: Երեք շաբաթ-ներով: Օգոստոսի սկիզբ ունի իր շար-ժանկարի փառատօնը:

Իր ոսկի ընձառեւծը խլեց այս տարի Ղաղախատանի զրկած ժապաւէնը: Այժ-մէական նիւթ, բայց ո՛չ համոզիչ: Յաւիւր-տակիչ գործունէութեամբ մը յառաջացող կշռոյթէն զուրկ: Մոռայ, խամրած ար-ուեստ: Երիտասարդ բեմադիրներու գը-րեթէ բոլոր նոր գործերը անխտիր ա-ռած էին ընկերային տաղանալը իր նիւթ: Ի՞նչու աւելի հետաքրքրական էին հին ֆիլմերը քան նորերը: Որովհետեւ ընդհանրապէս չինձու մտաւորականու-թեան շունչ մը կայ չորրորդի մըն են ուղ-ղուած՝ որոշ մտահոգութեամբ: Աւելի ճարտարարուեստ քան արուեստ: Լաւա-դոյնը՝ արտայայտապաշտ նկարներ: Տը-րեք շաբաթ շաբաթ չկար այս տարի: Փա-ռատօնը կորսնցուցած կ'երեւէ երբեմնի իր վարկը: Մարած է նախկին խանդը: Պիտի սիրէի՞ր խաղաղ Լոբանոնի եթէ փա-րկաբնակ չըլլայի: Վարժութիւնն թէ ծուլութիւն:

ԳԻՐՔԵՐ

Արձակուրդի պայուսակին ամենածանր բեռը:

Գրադարանիս վրայ զինուորական կար-գով շարուած քսանի շուրջ գիրքեր՝ անխօս կարդացուելու պատրաստ:

Ո՞րոնցմով սկսիլ: Լէվինսոն, Վիթկէն-շթա՛յն, Տնտեսական տաղանալը, Նոր ար-ուեստն ու աւանդութիւնը, Թէ՛ սա՛ միւ-սը աւելի դիւրնթեանի «Ներքէն»-ը որ մերանասից ըլլած... Գուռէ երկրորդը: Վիթկէնշթայն հասցուցած է փոխադա-րութիւնը լեզուական արուեստի տրամա-բանական: Ապացոյցը բերելով լեզուի կազմին կարեւորութեան, չորրորդը բռն-նելով նշաններու աշխարհին բաւական զիմաց: Դժուար հասկնալի երբեմն բայց մատթեմալիկոս մտքին պայծառ արտա-յայտութեամբը տրուած: Բազմանկիւն աշ-խատանք: Չմոռնալ Պալմիտի ցուցահան-դէսին պրակը: Լոգան, Յիւրիս, Ժընե-ւէ ետք անցին Մարթինի տեսնելու Տը-կայի արձանիկները: Օր մըն ալ յատկացը-նել «Վիլլա Մալոլորիթ»-ի ի Լուկանո, ուր ամէն տարի կը սարքուին լանկան ցուցա-հանդէսներ: Դարմանելով մասամբ վեր-ջին ամիսներու աղքատիկ արուեստի ա-խորժակ: Քաղուած նիւթն էր՝ քանի մը համեմդներ, հինգվեց նկարահանդէս ու կարդալ: Անար հետաքրքրութեամբ: Կը փափաքէի կարգալ, տեսնել, խմանալ: Այո՛: Բայց ի՞նչպէս: Ո՛չ հապճեպ, մա-կերեսային՝ այլ կարգալ՝ հասկնալու, լսել՝ խմանալու, նայիլ՝ տեսնելու կամ-

ըով: Ժամանակով: Նախաշարժիչ այդ ուժն է որ կրնայ քեզ աղատել առօրեային կշռոյթէն որ սեղմած է քեզ կուրօքէն:

ԳՆԱԹԻՍ

Իրապաշտ Ֆրանսական դպրոցին ապ-րող լաւագոյն նկարիչներէն Պալմիտ Կ'ալրի Զուրեքերիա ներկայիս: Ոսոյս քա-ղաքներ, հետաքրքրական է ակնհայտա-բարձր մշակութային գետնի վրայ՝ Ժընեւ ու Լոգանի միջեւ մրցակցութեան: Օրերս Լոգան է որ պատուել ուզած է անուանի հիւրը: Պետական թանգարանին յետա-հայեաց գեղեցիկ ցուցահանդէսը կ'արտա-ցողացնէ անոր արուեստը՝ ամբողջութեա-նը մէջ:

Յայտնի է նախ հակայ նկարիչին մարդ-կային տեսիլը: Հզօր դժագոյն՝ խնամ-եալ պատրաստուած է յատակադիւր գոր-ծին: Գոյներու համադրութեան խիստ աստիճանաւոր՝ խնայասէր գրեթէ յօրին-ուածքը մոգական մթնոլորտ մը կը ստեղ-ծէ: Մանաւանդ անհաւաստ աղջկանց նիստուկացին մէջ՝ որոնց կը տրուի անմեղ սրբութեան, բայց նոյնքան ալ կ'ախար-դիչ երկդիմի կրքոտ արտայայտութիւն: Միասակատար ժուժկալ վրձին՝ առանց ծե-ծեքումի, ծիսական բեմականութեամբ մը բնութագրուած: Բնականներու ոճը յա-ւելեալ չեղի ու խոր բանուածքներով: Հը-մայիչ, ներդաշնակութիւն բուրոյղ ար-ուեստ՝ բայց ուժով: Վերջին պատառ-ներուն մէջ ուժասպառութեան աւելի, ծրագրի գոհոգութիւն՝ զարգարանքին: Մերութեան նշանն էր: Ո՛չ: Ընդհակա-ռակն ի՛նչ առողջ ու յառաջդիր ակնարկ ի-րերու աշխարհին իր այս յառաջացած տա-րիքին: Վկայ՝ վերջին նախկին մօրթը:

Կան ուրեմն նորարար նկարիչներ որ կը շարունակեն ստեղծագործել արդի ժա-մանակներու արուեստի լարերին թուին մէջ, առանց յառաջապահ նկատուելու:

Յառաջացումը արուեստին, ցնորք: Ե-րազը՝ նորարար կրկնութիւն: Անտոյդ ակնարկով՝ միշտ շարժուն: Փնտրելով, կամ՝ գտնելով:

ՍԷՆ.ՊԵՏԵՐՍԲՈՒՐԳԻ ՓԻԼՀԱՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

Փարիզի դարձան ամենաշահեկան հա-մերգներու շարքն էր Սէն.Պետերսբուրգի ֆիլհարմոնիքին սարքած Չալքովսքիի յատկացուած երեք յայտադրութիւնը՝ անոր երեք վերջին համանուններով ու երեք կարեւոր թնդերթօններով:

Սոյն նուագախումբը համաշխարհային վարկով, երկար տարիներ վարած է Խօթէն Մրավինսքի: Առանց այլեւայլի իր ձեռա-կերտն է այս ճրաշալի կազմը: Անոր ան-հետացումէն ետք, այսօր՝ գտնուած է յաջորդը՝ Եուրի Թէմիլբանով: Երիտա-սարդ վարիչը ունի մաքնիսացնող ճպոտ: Որոշութեամբ, ուժգնութեամբ, համո-զումով ու պերճախօսութեամբ կու տայ վաւերական մեկնաբանութիւններ: Չալ-քովսքի ըլլալով այս նուագախումբին թէ՛ ժամագիրքը, թէ՛ վկայագիրքը:

Այդ ուղղութեամբ հինգերորդ համա-նուագը նամանաւանդ կատարի շունչով մը տրուեցաւ բուն իր կշռոյթով, ուր գոգտրիկ նախադասութիւններուն կը յա-ջորդէին արեւմտի ծովերու խնդրքը: Ա-րիւնք մահացու: Իսկական մարդկային տրամախօսութիւն մը: Չալքովսքի: Լաւ նուագախումբեր կան տասնեակներով աշ-

խարհի վրայ: Դժուար է գտնել սակայն տասնէն աւելի մեծ նուագախումբ: Ան որ ունենայ իր ուրոյն հնչական դրոշմը՝ բնորոշուող դանադան դորժական կազ-մերուն միջեւ գոյութիւն ունեցող հաւա-քական վերին ներդաշնակութեան: Ան որ մեկնաբանուած նախադասութեան չափ, գոյն, կշիռ, ձեւ կու տայ եզրակի: Այս նուագախումբը ունի այդ դրոշմը, ու դը-տած կ'երեւի իր դեկավարը:

Երազային երեք համերգներ:

Գալով մեկնաբաններուն, նոյն ուժգ-նութեամբ չկարողացան դրսեւորել երեք թնդերթօնները՝ նման երեք համանունադնե-րուն: Դաշնակահարուհի Պրիմիթ Էնթէ-րէր պարկեշտօրէն աշխատուած արտա-դրութիւնը հրաճուց առաջին թնդերթո-յին: Մաքիմ Վանկէրով՝ երիտասարդ ռուս ջութակահարը արժանի է բարձր գնահատանքի, ունենալով չափազանց ինը-նամաստի տրապեզային աճապարարու-թիւններու կարող ճպոտ: Սպասել իր յա-ջորդ երեւութիւններուն: Ամենահետաքրքա-կան դիմագիծը կը ներկայացնէր ծանօթ թաւջութակահարուհի Նաթալիա Կուլ-ման: Իր Ռօքօքօ տարբերակները ունէին վերջին ծայր համոզիչ ներքին կշռոյթ եւ լաւ հնչականութիւն, դիւրնթեանի դար-ձընելով այդ մերթ ընդ մերթ խանդոտ թէ քաղցրալուր գործը: Ընդհանուրը՝ փառա-յեղ:

ՀԱՄԵՐԳԻՆ ԵՏՔ

Ապրիլի համերգէն ետք, Չալքովսքիի թնդերթօններուն յատկացուած՝ իր մահ-ուան հարկարամեակին առթիւ, ոմանք չնորհաւորեցին տարեդարձը Քաթրայի, ոմանք ալ կշռաճեցին զիս որեւէ խօսքով զայն բեմէն ծանուցած չըլլալու համար: Իրաւամբ հազար ունիւններէն շատեր չէլիտցան բուն ակնադրիւրը հարկերերող այդ յայտադրին որ բազմազան կողմերով երաժշտական խնջոյթի մըն էր վերած-ուած:

Երաժշտութիւնը խօսքէն աւելի խորի-մաստ նկատեցի վերջին վայրկեանին: Ու արդէն այդ դիւրն ի՞նչ կրնայ ըսել, եթէ ոչ: —

«Սիրելի բարեկամներ, արուեստի մի-ութեան մը սատարել ջանացող ունէ պա-տասխանատու՝ ուրախ եւ մտահոգ մի-անհատայն կրնայ դիմաւորել մշակութա-յին շարժումի մը տարեդարձը: Ուրախ երգուած երգերուն, կատարուած գոր-ծին, մտահոգ՝ չիրականացած երազնե-րուն համար: Մշտնաշնչով վաղուան: Պեղել հանքը, Լսել տալ նաեւ աւելի զօ-րեղ շեշտով հայ ստեղծագործ մտքին արդասիւք, Սփիւռքի լարձուն դետիննե-րուն վրայ, զարգացնելով արուեստի ճա-շակն ու գիտակցութիւնը: Այս էր նպա-տակը այն փոքր արուեստի բլրին, ընդա-մէնը տասնհինգ հազի, զոր մենք կոչե-ցինք Քաթրա՝ հայ արուեստի զարգաց-ման միութիւն, քսանմէկ տարիներ ա-ռաջ:

Նոյնը կը մնայ ա՛յսօր ալ, առանց դոյ-ղեն չեղումի:

Ու եթէ կրցաւ ան, հակառակ բազմա-կողմանի թերութեանց, թէ անբաւարար արդիւնքի, ուղիղ ճամբն յառաջանալ, իրերհաղորդ շարժումի մը լծակով, դէթ այս դիւրն ան պէտք է որ զգայ իր մէջ դեռ եւս սովորու ուժը»:

Եւանդոտ, լաւատես, համոզիչ ըլլալ պիտի ջանայի բեմին վրայ: Հաւանաբար սակայն, բեմէն ներքեւք վերադառնա-լու պահուն, ներքնապէս խորհէի:

«Բոլոր լոյսերը կարմիր են. դէթ իրա-տես եղի՛ր հիմա: Այս անտոյգ պայման ներուն ընդմէջէն ինչպէ՞ս արուեստի շար-ժում կ'արելի է յառաջացնել»:

Մինչ ժամանակին քանի մը հիմնադիր ընկերներ մեր ուշադրութիւնը հրաւի-րած էին առանց հիմնարկի, առանց մե-կենասի, առանց որեւէ ստոյգ եկամուտի մշակութային շարժման մը անկարելիու-թեան, մենք կամաւորներս դառնացած էինք:

Ի՞նչու չկարենայինք դիմագրել նիւ-թական դժուարութեանց: Վստահելով ժա-մանակին ու վարժութեան ուժին, յոյս դրած էինք Փարիզի զօրաւոր հայ դաշու-թին վրայ: Գէթ ունէինք թիւը: Յայտ-նի է: Մենք սկսած էինք: Անոնք է որ ի-րաւունք ունէին: Հարկաւոր չէր արական-ցած երազին, կամ կիսով յաջողած, գուցէ տալ կ'արժէ ամիսի պատկերը անցնող Քաթրային:

Մեծամասնութեամբ երաժշտութեան նը-ւիրուած՝ օտարներուն համար ալ ամենա-դիւրահասկնալիս արուեստի ճիւղերուն մէջ, հարկը ձեռնարկներ կազմակերպած

է Քաթրա ընթացքին: Քանի մը թատե-րական փորձեր եղան, ինչպէս նաեւ դը-րական տետրակներու հրատարակութիւ-նը:

Ներկայացուցած է հարիւրքառասուն մեկնապատման, որոնց ութունը հայեր: Մանօթացուցած՝ քառասունի շուրջ նոր գործեր, ջախջախիչ մեծամասնութեամբ հայ երաժիշտներէ: Ապահովուցաւ նա-եւ անցքը նոյն այդ ձեռնարկներուն, փոքր սրահէ մը, ուր մուտքը ազատ էր նախ ֓արիզի երրորդ անուանի համերգներու սրահը՝ ի կապօ:

Իբրեւ քսան տարուան աշխատանք պարզ է, այսքանը ո՛չ որ կրնայ դո՛հացը նել: Երբ մանաւանդ հիմնադիր անդա-նեւս ունէինք աւելի կայուն, ներգործա-կան զօրեղ ազդեցութեան տէր միւս թեան մը հետանկարը՝ համաշխարհային չափերով, օգտակար՝ հայ արուեստագէտ-ներու: Եւ անոնց վերելքին: Երաժշտու-թիւն: Մարդը կը կորսուի: Միութիւնն-ը նոյնպէս: Հետքը՝ ո՛չ: Գործը՝ ո՛չ: Ս-րինակը՝ ո՛չ: Եթէ Քաթրա չկարողանալ չարունակել սկսուածը, պիտի ըլլան ու-րիշներ, նկատի առնեն դրդապատճառը իր անհետացման: Աշխատին ուրիշ կեդ: Բայց եթէ դադուի մը՝ Փարիզի նման քա-ղաքի մը դադուի խորապէս համոզ-ուած չէ նման շարժումներու կարեւորու-թեան ու անոր համազգային օգտակարու-թեան, պատասխանատուներուն հետա-նկարը պիտի պղտորի ժամանակով:

Փորձը անկարելի դարձնելու աստիճան, Փորձ որ տեսնեց քսանմէկ տարի Քաթ-րայի պարագային՝ երբեմն լուսարձակ, երբեմն պալլացող ցուրդով:

Չա՛հարտ պիտի ըսէի. «Մութ ճամբա-ներով լապտեր մը տեսնել...»: Յետոյ: Ուրախանալ: Յետոյ: Չարմանալ: Մութիւն:

ԼՈՅՍ ՔԱՂԱՔ

Փարիզ: Երբ հատնիս հոն քանովեց տա-րու, թերեւ երկրէ մը՝ մշակութիւնը բարձր հայ դադուի մը զէմ յանդիման դնուելու լու մտաւարկութիւնը կրնայ անուշանալ:

Պիտի կարենա՞ս ոտք յարմարեցնել իր մշակութային կշռոյթին: Տեսակ մը հո-գեկան բարդոյթ, որմէ քեզ մտերիմ բա-րի ընկեր մը կրնայ ձեռքադառնալ: Ինչ-զանդ թօփալեանը եղաւ իմ պարագա-յիս: Ընթացքին անձամբ կը ստուգե-յետոյ թէ վախու բան չկայ: Քառասուն-չորս տարիներ ետք դժուար է հաստա-տել թէ հայ մտաւորականներուն թիւը աճած, հայ դադուի հոգեբանօրէն ինչ-զինքը լաւ մը դատած, ճաշակը զարգ-ացած ու իր համադրային մշակութային պարտականութեան գիտակից է դարձած: Ակամայ կը խորհիս՝ ինչո՞ւ:

Փարիզի լոյսը բաշխուած է անհաս-տարօրէն ու անարդարօրէն, փարիզաբ-նակներու միջեւ նախ, որոնց մեծամա-սնութիւնը փարիզահայ չեն կարող թո-րովին ինքզինքնին նկատել: Կերպոս-խոյս ուժեր գրեթէ չունեն կը թողնու-առանց որ կարենան հասարակ յայտա-բարը գտնել Ֆրանսական մշակութի կաթ-սային ու իրենց ծննդավայրի սովորու-թիւններուն:

Շատերը կը նախընտրեն կամովին չը-մանաւելիլ, այլ վերապրել իրենց նախ-կին յոյները Փարիզի մէջ, անտոյգ հո-գեվիճակով վիրաւոր անցորդին, օղնո-թեան կարօտ, որ վախով կը մօտենալ անձանութիւն:

Ընկալող հայեցողութիւնը մտերմ-կան դրոշմէ զուրկ, մտածելակերպը ը-կեպտիկ փարիզածին հայն ալ ունի այդ երեւոյթին մէջ որոշ պատասխանատու-ութիւն:

Ու դիւրաւ չի գտնել զաղթական հայ սալարկուած մշակութային թէ ընկեր-ային գետնի մը: Կարծես անանցանելի հո-գեբանական սահմաններ գոյութիւն ու-նենային:

Գուցէ չափազանցեալ է պատկերը՝ բայց իրականութիւն է թէ ցարդ մեր լաւա-գոյն ուժերը չեն կրցած գտնել առա-ջին իրենց քայլերուն մէջ ընկերային հա-տատ պատ մը որուն պիտի ուղէն կառ-չել հասնելու համար համաշխարհային պատուանդաններուն: Կան բացառու-թիւններ: Ինչպէս ամէն տեղ:

Փարիզ ըլլալով սակայն այդ կարելի-ութիւնը ընծայող երեք մեծ քաղաքներէ մին՝ Լոնտոն ու Նիւ-Եորքի զուգահեռ: Երբ ամէն կողմէ, անընդհատ կը խու-ժեն ամէն կարգի միջակութիւններ դէ-պի մեծ քաղաք, անսպառ հեղինակաւոր անձերու պակասը իսկապէս զգալի է:

ԵՐԿՐԱՅՆՈՒԹԻՒՆ

ԱՐԲԱՆԱՍ ԱԼԻԲԵԱՆԻ «ԾՂՐԻԹ»ԻՆ ԱՌԹԻԻ

Արքայապետ Ալիքան. - «Ծղրիթը», Պեյ-
թաք, 1993, 80 էջ, Մատենաշար «Մաշ-
տոյ», Համագրգայինի Վահէ Սեքեան տպա-
րան, Գեորգ Գոյունեանի խմբագրու-
թեամբ :

1

1991-ին «Յատալ» Մատենաշարին լոյս
տեսած «Թուղթ Չափաբերական»ը (1),
ուղղուած Վահէ Օշականին, իսկական
լայնութիւն մը եղաւ : Սփիւռքի (եւ
Երեւան Հայաստանի, եթէ կային հոն ա-
նանջ լսողաց) հանրութեան առջեւ երե-
ւան կ'ըլլէր յանկարծ աքանչելի գրող մը,
կարծես ուրիշ մոլորակէ մը եկած, այն-
քան անսպասելի ու փայլատակող, գրեթէ
անթահակ լայնութիւնը չընդ բանաս-
տեղծ մը, մարդ մը, ամբողջ կեանքի մը
փորձառութեամբ առլցուն, նորովք բեր-
նին, անդհի մը կրակներէն դուրս ցցած,
լեզուի ապշեցուցիչ ճոխութեամբ յագե-
ցած տողեր հրամցնելով, ու ասոնց մէջ՝
չկանգնող դարձնելու աստիճան գեղեցիկ,
ուսեղ, դառնադառն պոռթկում մը, դառ-
նութեան խորքէն զմայլանքի ծայրագոյն
կարողութիւն մը արտայայտող : Գրող
մը, մարդ մը, արեւմտահայերէնի ամ-
բողջ աւանդը ամբարած ու զայն լծած իր
խաղեր, իր ողբը, իր նոյժքը եւ իր «գո-
հանալ»ը ընդլայնելու, յստակելու ճի-
ւղին : Հանդիպումէ մը կը ծնէր քերթուա-
նէ : Հանդիպում՝ Վահէ Օշական անձին
ու բանաստեղծին հետ, ու աւելի ճիշդ՝
անհրաժեշտ երկու աքսորներու, «ինչպէս
աղակալի ծայրին... / Եղջիւր եղջիւրի
հիւսած սրբաբուն գոյգ մը եղջերուն»նե-
րու :

1993-ին՝ ահաւասիկ նոր հատոր մը Ա.
Ալիքանի հեղինակութեամբ, վերնագրու-
ած «Ծղրիթ» : Հրատարակուած է Պեյ-
թաք (2), ուր բանաստեղծը վաղ հաս-
տեղեց 1992-ին, վերադառնալով ուրեմն
այն քաղաքը, զոր ձգած էր 45 տարի ա-
ռաջ «ներգաղթի» ու համար Հայաստան,
լիանալով «ամբողջ իր հայրենասիրտով /
թէ հայրենիք չեն տանիր, այլ կ'երթան /
եւ կ'երթան ոչ թէ իբրեւ ներգաղթող,
այլ իբրեւ յաղթող» (էջ 66) : Ալիքան կը
պատմէ, թէ հոն՝ Պեյթաքի մէջ է որ
պատանեկութեան, 1942-էն 1947, իր դաս-
տարակիներուն, ճեմարանի «գուստահայ
խումբ» (էջ 30), «եւ անոնց ողբ-
ով ապուստէս հոյ՛ մը նուիրեալներու
շունչին տակ, բառիս ճշմարտագոյն ի-
մաստով՝ յայտնագործեց (...) Հայաս-
տան» (3) :

Այս նոր հատորը կը պարունակէ 1991-ի
«Թուղթ Չափաբերական»ը, թեթեւ ընդ-
արձանով (կարճ հատուածներ ա-
ռաջ, որոնք յապաւում են էին, կ'ոտ-
նէին, որոնք յապաւում են էին, կ'ոտ-
նէին) իր վերջաբանին մէջ, առաջին
հրատարակութեան, «Թերթային տարբե-

րակ»ի պահանջներով) : Բայց կը հրամցը-
նէ մանաւանդ շատ կարեւոր քերթուած
մը, գրքին հետ՝ նոյանուն, որ կը կրէ 1964
թուականը : Այդ թուականէն ի վեր ան-
տիպ ու անյայտ մնացած էր ուրեմն այս
քերթուածը : Հատորին մէջ կան նաեւ
«Անտակ Որդին» բանաստեղծութիւնը,
դրուած հոս իբրեւ նախամուտ (այս մէ-
կը լոյս տեսած էր 1983-ի «Արեւմաղ» հա-
տորին մէջ (4), եւ վերջապետութեան դըր-
ած՝ «Պէյթաք» վերնագրով էջեր, ո-
րոնք կը պատմեն վերադարձի փորձա-
ռութիւն մը, կարճ տակաւին, իբրեւ ա-
ռաջին հակադրեցութիւն, բանաստեղծա-
կան մաղէն անցած : Հատորին երկու կա-
րեւոր քերթուածներուն՝ «Թուղթ Չափա-
բերական»ին եւ «Ծղրիթ»ին մէկ շարքի
կէ տակ մտնելը կը մատնէ հեղինակի
խիղճէն՝ անոնց ներշնչման հարեւանու-
թիւնը, նոյն աղէն բխելը, հակառակ ա-
նոր որ երեսուն տարիով անջրպետուած են
իրարմէ :

2

Վերը գործածած «յայտնութիւն» բառս
չափադանցուած է : Ուշացած յայտնու-
թիւն թերեւս, քանի որ Արքայապետ Ալիք-
ան, 1949-էն ի վեր Մոսկուա հաստատու-
ած, հոն արեւմտահայերէն լեզուի եւ
գրականութեան դասատու դարձած, ու-
նէր պատկառելի վաստակ մը իբրեւ թարգ-
մանիչ (13 հատոր թարգմանութիւն կը
թուէ, ոմանք՝ տարիներու տընտնիք ար-
դիւնք) (5), բայց մանաւանդ իբրեւ բա-
նաստեղծ : «Թուղթ Չափաբերական»էն
եւ «Ծղրիթ»էն առաջ՝ Ալիքանի ստորա-
գրութեամբ լոյս տեսած են եօթը (վե-
րատպումները հաշուելով) ինը հատոր-
ներ, որոնք ունեցած են զանազան ու եր-
բեմն՝ զարմանազան ճակատագիրներ : Ա-
ռաջինը «Հորիզոն» քերթուածներէն է,
Պեյթաք հրատարակուած 1947-ին, քա-
ղաքը ձգելէն ճիշդ առաջ : Անկէ ետքը ե-
կած են «Նախերգանք» (1951) արեւմտա-
հայերէնով, 1952՝ արեւելահայերէնով),
«Կանաչ սօսափ» (1959), «Բարեկուսոյ
հրուանդան» (1965, վերատպուած 1968-
ին, Պեյթաքի մէջ), «Աչքեր» (1968), «Նը-
ժար» (1974), ու վերջապէս 1983-ին՝ «Ա-
րեւմաղ»ը : «Հորիզոն»էն ետք, բոլոր հա-
տորները Երեւան տպուած են, եթէ բա-
ցառեց «Բարեկուսոյ հրուանդան»ի վե-
րատպումը Պեյթաքի մէջ, որ եղած է
Մանուէլ Քէօսեանի նախաձեռնու-
թեամբ : Հանդամանաւոր ուսումնասիրու-
թիւն մը (6) պէտք է գրադէր Ա. Ալիքեա-
նի բանաստեղծական գործին «ընկալման»
պատմութեամբ, որ պիտի ըլլար նաեւ
նորս. Հայաստանի կէս դարու սարսափ-
ներուն (բայց նաեւ՝ ճշմարտ հաշիւներուն)
դրուագումը : Ընթերցողը լսած կ'ըլլայ Ա-
լիքանի հայաստանեան առաջին հատո-
րին՝ «Նախերգանք»ի հրկիզուելու պա-
րագան : Գրքին մեղքը արեւմտահայերէն
ըլլալն է : «Բարեկուսոյ հրուանդան»ի մա-
ղէն է : «Բարեկուսոյ հրուանդան»ի մա-
ղէն, Ալիքան կ'ըսէ, թէ «ի հարկէ պի-
տի ընդգրկմանս զիբքս գրուեցաւ,

վերջացաւ 60 թուականին, եւ յանձնեցի
այն ատեն, հինգ տարի ձգձգուեցաւ : Պա-
հած եմ առաջին էջը, ուր 51 ստորա-
գրութիւն կայ. 51 փշաւարբէ անցած
է...» (7) :

Ալիքանի գործին յայտնագործութիւ-
նը ըրի ուշ թէեւ, բայց այն շրջանին, երբ
աշխարհի երեսին կը լսուէին ահամանե-
րու ճաթտոմաներ, վերիվայրումներու
սոյլ ու սոյրեր : Արտօնուած է խոստո-
վանիլը որ ուշադրութիւն չէի դարձու-
ցած ատկէ առաջ այդ գործին կարեւորու-
թեան : Չէի հասկցած զայն, պարզ ու
մեկին : Գործի մը հետ հանդիպումներն ալ
կ'ըլլան այդպէս, պայմաններու բերու-
մով, յանկարծակի, լրիւ անսպասելի ան-
շուշտ, մշուշէն դուրս ցայտք մը, յար-
մար պահուն, երկուստեք : Ա. Ալիքեա-
նի ծանօթ էր ինձի իր 1965-ի հատորով, իր
մեծարեցեան քերթուածներով, Փրանսա-
կան բանաստեղծութենէն իր թարգմա-
նութիւններով, բայց հաւանութիւն մը
պէտք էր, կ'ենթադրեմ, զոր հաւանաբար
չունէի, անոնց մէջ ու անոնց ետին տես-
նելու համար քառասուն տարի իր ճա-
կատարին հետ պայքարած բանաստեղ-
ծի մը լման տարողութիւնը : Շատ կ'անձ-
նականացեմ թերեւս յայտնութեան մէջ
այս «հանդիպման» եղբը : Բայց «Թուղթ
Չափաբերական»ով կարծէք առաջին ան-
գամ ըլլալով կը կարդայի, կը լսէի, հա-
յերէն լեզուով այդքան վաւերական խօսք
մը, որ կ'ը պատմէր մե'ր տրամը, մե'ր
պատմութիւնը, անձնական գոյութեան մը
բովանդակ անցած, անոր մէջէն մատուցուած :
Ինձի համար, լոկ իմ հաշուս, վերջին
քսան կամ երեսուն տարիներու մեծագոյն
յայտնութիւնն է Արքայապետ Ալիքեան :

3

Տարածած ու ապագած յայտնութիւն,
որ բանաստեղծի անձնակա'ն տրամին հետ
սերտօրէն աղբնուած է, համոզուած եմ

Գրեց՝
ՍԱՐԿ. ՆՇԱՆԵԱՆ

ատոր : Ողբը կու տամ նորէն իրեն. «Իմ
ալ... ամենաբանաստեղծական տարիները
արգոյանան աննինջ աչքերու տակ կա'մ
անքնակալան երկնեցին ու ճնան, կա'մ
ալ, յօժարելով կեսարեան հերձուներուն,
աշխարհ քերին մեծաւ մասամբ խեղ-
ուած ու կեղուած պտուղներ...» (8) :
Ողբուած պտուղ պէտք է համարել Ալիք-
անի քերթուածները, խորհրդային շրջ-
անին, Մոսկուայի առանձնապէս ար-
ձակուած ողբերն ու «գոհութիւն»ները,
ուղղուած առաւօտեան լոյսին, բնու-
թեան ամենաշնչին երեւոյթին, լեզուի բա-
ռերուն, երբ ինք, իր մեծութեան գի-
տակից, կը համարձակէր ըսել՝ «Ինձ տըր-
ւած է քանի տեսլահարումն առժամ... /
Եւ իմ ծնունդն եմ ձեզ բերում այնքան
տարբեր : / Ա՛հ, մի' թողնէք, որ զուր ժա-
մալաճառ լինեմ» (9) : Գիտակցութիւնը
տարբերութեան զգացումին մէջ է հոս.
բանաստեղծութիւնը ծնունդը միայն կըր-
նայ ըսել : Ուրիշ որեւէ բան անկարող
է ու հետեւաբար՝ ուրիշ բան պէտք չէ
պահանջել անկէ : Ողբուած պտուղն'ը
կու տար քառերուն հետ այդ անդադրում
ճգնումը, որ կ'ըսէր ինքն իր մասին՝
«Մեղայ... եթէ... Ձեմ պեղել նախնեաց
կայծերն անթեղած / Չմայրումներն ան-
թրոց-ակիւղով» (10) : Ողբուած պտուղ
զարձեցալ՝ մեծարեցեան խորագոյն թե-
մաներուն պեղումը, դարուն մէկ ծայրէն
միւսը գրեթէ աներեւակայի կամբղու-
մով մը, «Ըլլայի»ներուն, «անանձնա-

կան»ի իղձին, «հսկում»ի խորհրդաւոր
իրողութեան դրառումը, ու տեւարար՝
բանաստեղծութեան էութեան շուրջ անդ-
րադարձը, այս բոլորը՝ ամբողջովին անձ-
նական կրկնութեամբ ու որոնումով, Մե-
ծարեցէն այդքան տարբեր պայմաննե-
րու մէջ, երբ սերունդներ ամբողջ, հոս
կամ հոն՝ կը կապկէին Մեծարեցեցը, կ'որ-
դեգրէին անոր ներշնչումին արտաքին
հանդերձանը միայն : Բանաստեղծական
փորձառութեան մը խորունկ կրկնութիւնը
կայ այսպէս Ալիքեանի մօտ, ո'չ թէ
արեւմտահայ աւանդութեան մատենանե-
րուն մէջ թաղուած, այլ՝ մօտիկ, այն-
քան մօտիկ, որ չէինք կրցած տեսնել
զայն :

Ինչո՞ւ խեղուած պտուղներ ուրեմն :
Երբ բանաստեղծութեան մէջ էութիւնը
կը խօսի, հեղինակին գրեթէ անմարդկա-
յին կրաւորութենէն ցայտելով ու հնչե-
լով, հոն կը խօսի նաեւ բանաստեղծին
«ժամանակ»ը, այսինքն՝ այն ինչ որ
«պատմութիւն» պիտի կոչենք վաղը : Ա-
լիքեանի բանաստեղծական ամբողջ ար-
տադրութիւնը ու զայն «խեղուած պտուղ-
ներ» համարող այս մէկ խօսքը խորքին
մէջ՝ համահնչուն են, նոյն բանը կ'ը-
սեն : Այն ինչ որ կ'ըսեն՝ եւ մէկը, եւ
միւսը կը վերաբերի ժամանակին ու պատ-
մութեան, ու կը վերաբերի միեւնոյն ա-
տեն, դժուար ընմտնելի դուզադիպու-
թեամբ մը, բանաստեղծական պեղումին
մէջ ի յայտ եկող էութեան : Կարճ բա-
նաճեւումով մը՝ երկուքն ալ կը խօսին
«արգիլուած երկրի» մը մասին : Ալիքեա-
նի գործը ի հարկէ, մինչեւ «Թուղթ Չա-
փաբերական»ը, ունի իբրեւ նիւթ, իբրեւ
կորիզ, իբրեւ հորիզոն, իբրեւ ցանկու-
թիւն, «Երկիր»ը, զլիսագիր : Ինչ է,
ո՞ւր է Երկիրը : Հոս ալ ստիպողաբար կըր-
ճատ ու արագ լսուած՝ Երկիրը այն աշ-
ուրութիւնն է, ուր պտուղները կ'ըլլան
լման եւ ո'չ թէ խեղուած ու կեղուած,
ուր հասկերը կ'ըլլան ատող ինչպէս ման-
կութեան հանգրուան մէջ, ուր ամէն ճիշդ
«ծննդեան ճիշդ» է, ուր կրնամ ըլլալ «ար-
մատու վկան» (11) : Երկիրը՝ արգոյան
աննինջ աչքերուն երազն է, այրող ե-
րազ, բայց իրական : Ո՛չ մէկ առնչութիւն
ցնորքի մը հետ : «Իրական» Երկիր, մի-
այն թէ արգիլուած : Բանաստեղծութիւնը
կա'յ որովհետեւ Երկիրը արգիլուած է :
Կը ծնի արգիլումէն, ըսելու, յիշեցնելու
համար զայն՝ Երկիրը, արգիլումը : Այդ
պատճառով իսկ՝ «հսկում»ի ինքնակոչու-
մով կը ներկայանայ ան («Իմ հսկումը
տրոփուն, ինչպէս անփեղ մի հիւ-
ղակ» (12)), Մեծարեցեցին (նոյնիսկ՝ Նա-
րեկացիէն) մինչեւ Ալիքեան, զարմանահը-
րաչ հետեւողութեամբ մը հայ քերթու-
թեան մէջ : Ո՞վ պիտի դիտար որ աքսոր-
ուած ենք Երկրէն, եթէ բանաստեղծու-
թիւնը չհսկէր Երկրին վրայ, իր ճիշդով,
իր ծննդեամբ, իր հայրենասիրտով, որպէս-
զի ըլլա'յ ան, ու որպէսզի յիշենք Երկիրը
բացակայ :

4

Կ'ընդունիմ, թեմաներու այս բարդ ա-
զուցումը կը կարօտի ընդլայնումի, բա-
ցատրութեան, փաստերու, աւելի լայն
մէջընթերցումներու : Հոս կու տամ միայն
ուրուագիծը : Բայց հասկնալի է, կը յու-
սամ, թէ ինչո՞ւ համար Ալիքեանին գոր-
ծը հրաշքի նման բան մը կը թուի ըլլալ,
սեւակեան պոռոտ բառերու մեր կիսադա-
րուն :

1991-ին՝ առ երեւոյթ շրջում մը տե-
ղի կ'ունենայ Ալիքեանի բանաստեղծու-
թեան մէջ : Մինչեւ այդտեղ՝ արգիլուած
Երկրին մասին կը խօսէր ան, անտեսանե-
լի կերպով : Ատկէ անդին՝ կը խօսի յան-
կարծ Երկրի արգիլումին մասին, քառաս-
նամեայ տառապանքի պատճառ : Իր ա-
մենագեղեցիկ քերթուածներէն մէկուն
մէջ, լոյս տեսած նախ 1974-ին՝ «Նժա-

ՕՇԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԳԻՐ

2.- «ՀԱՅ ԿԵԱՆՔԻ ՊԱՏԿԵՐԱՑՈՒՄ»

Նոր խաղը

Արդ՝ հայ թատրոնն մեր գոյությունը հունի 1920-ին, ըստ Ջարեանի եւ Օշականի: Երկուսն ալ կը հերքեն արեւմտահայ ինչպէս արեւելահայ ճիշդը, եւ Շանթի, եւ Շիրա՝ վանդազէի երկերը: Երկուսն ալ փաստարկները լուսաբանիչ են, հիմնաւոր չեն, ի վերջոյ: Այդ հերքումը նուազ խաղացանկի մը բացակայութեան կը վերաբերի որքան թատրոնի ամբողջական եղբին: Օշական կը գրէր, որ «թատերական գրականութիւն մը կը պահէր մեզի: Բայց ունէինք թատրոնի հիմնականը, հասարակութիւնը, դերասանները»:

Հասարակութիւն յղացքը ընդլայնուած է Օշականի գրութիւններուն մէջ, սակայն պարզ է որ նկատի չունի սոսկապէս մարդերու թիւ մը, ամբողջ: Այս ուղղութեամբ չափազանց կարեւոր են Թլկատիւն-ցիւ թատրոնին մասին Օշականի բրած դիտողութիւնները: Հաստատելէ ետք որ Պարբերիչի թատրոնը «վրիպած թատրոն» է, Օշական կը ծանրանայ իր ազդակներուն վրայ որոնք կը կազմեն թատրոնի մը պայմանները: Կը յիշատակէ «հանրային լաւ կազմակերպուած, բազմախարիսի գործունէութեամբ տոգորուած կեանք մըն է: Ըսել կ'ուզեմ՝ ընկերային այնպիսի վիճակ մը, ուր առաջադրուած հատը (հինգերորդ ընտանիքային կազմակերպը) տէր ըլլայ համեմատական ազատութեան մը, դատելու որոշ ուժի, իր չորսպատը կշռելու անկախութեան մը... Ազատ անհատներէ կազմուած ընկերութիւն մը, ազատ հանրային կեանք մը, քննադատութիւնէ չխորշող իմացական ներողամտութիւն, հաւաքական նպատակներու շուրջ խանդավառ համարտութիւն, ազգային փառքին, փառասիրութեան պատգամները, մեծ անհատներ — քանի մը դրական տարրեր, որպէսզի ներուշի մեզի ներկայացումներ: Մեր ժողովուրդը իր պատմութեան ո՛չ մէկ չորսվին այս մասնակի հանդամանքները միացուցած է իրարու: Պոլսոյ մէջ իսկ ատոնք չեղան տրամադրելի...» (Հէ. 134 — 135): Օշական կ'աւելցնէ տակաւին «բեմական թեքիւնքը», «բեմական անհոգութեան մը կազմումը», եւայլն: Ինչպէս կը նշարուի, հասարակութեան մը գոյութիւնը ինքնին բաւարար ազդակ մը չէ: Պայման են նաեւ անհատն ու ասոր ազատութիւնը: Ըստ Օշականի եթէ հնդկական, չինական, պարսկական գրականութիւնները թատրոն չեն ունեցած ասոր պատճառը այն է որ «անհատը հոն գուրկէ է անկախութենէ» (նոյն): Ամբողջ հարցը կը վերաբերի մարդու յայտնութեան իրեն անկախ, ազատ միաւոր, որ հասարակութեան մէջ կը բանայ խօսքի չորսգայութեան միջոց: Բռնութիւնը, խօսքի փակումը, գրաքննութիւնը կը նշեն անհատին եմփարկումը սա կամ նա չափի, սա կամ նա դատարարի կամ բռնապետի կամ պետութեան: Մասին դերութիւնը, հոգեկան ստրկութիւնը, հրապարակներուն մէջ ստեղծած իրենց լրծորդ ստրկամտութեամբ ու յօժարութեամբ, ներկայացումը կը դարձնեն անհոգի: Եթէ Հելլենիստիկ ստեղծած են առաջին թատրոնը, կ'ըսէ Օշական, ատրիկա անոր համար է որ այդ «ժողովուրդը բռնապետներ չհանդուրժեց եւ անհատին բերանը սանձ դնելու տեղ, պատեհութիւն տուաւ զայն կրցածին չափ լայն բանալու...» (նոյն): Օրինակը չահկան է անով որ յունական թատրոնը, գոնէ ողբերգութիւնը, ընկերութեան անմիջական ո՛չ քննադատութիւնն է ո՛չ փառաբանները: Այսինքն՝ քաղաքական չէ, բարի գոհելի իմաստով, այլ է ոստանային ողբերգութիւնը հելլենիստիկ առաջադրանքներով ընդմէջէն խնդրոյ տարակազ կը դարձնէ ոստանին հիմքերը, Եսթիլէսի «Օրեստիս»էն մինչեւ Եւրիպիտէսի «Բազոսէի»-ն: Օշականի նկատի ունեցած

անհատի ազատութիւնը կը հիմնէ թատրոնը այն չափով որ խօսքին մէջ ու բեմին վրայ հասարակաց դեմքին է խնդրոյ առաքելայ: Գիտենք որ բռնապետութիւնները, Օսմանեանն ու արեւելահայերը մասնաւորաբար, հասարակաց այդ դեմքին է որ կ'արգիլեն բեմի պատկերացման: Ջարեանալի է անշուշտ Օշականի կատարած աւելումը ներկայացման եւ անհատի անկախութեան: Հասարակական երեւոյթի ներկայացումը կը թուի նշանը անհատին, կարծէք անհատին անկախութիւնը ըլլար այն պարզի, չնչին բայց էական ճեղքը որով հասարակական միջոցը ներքին խաղի մը (թատերախաղը նկատի չունիմ), կերպի մը, պատկերացման մը հեռաւորումով կը հարստանայ: Այդ ներքին խաղն է որ Օշականի վերջոյ յիշեալ հատուածին մէջ կը կարգացուի ընդմէջ քննադատութիւն յղացքին եւ «հաւաքական նպատակներու շուրջ խանդավառ համարտութեան» (24):

Ջարեանի եւ մասնաւորապէս Օշականի համար թատրոնը գրական հարց մը չէ, թէեւ կայ «թատերական գրականութիւն» յղացքը: Թատրոնի համարական կառուցուածքը կ'ենթադրէ երեք բաղադրիչ տարրեր: հասարակութիւն, դերասաններ, թատերախաղ կամ թատերական գրականութիւն: Արդ՝ առանց մէկուն կամ միւսին, հանդիսատեսին, խաղացողին ու դրողին, թատրոնը պակասաւոր կը դառնայ: Երեքին համագոյ ներկայութենէն կը բխի թատերական միջոցը: Որպէսզի ոչ մէկ երկրորդութիւն մնայ Օշական կ'աւելցնէ, ուրիշ տեղ. «Հասարակ տեղիք է խօսիլ թատերական գրականութեան մը անհատին, պայմանէն, որ միջամտութիւնն է հասարակութեան: ինչ որ բացայայտ կը դարձնէ խաղին ո՛չ թէ պայմանական այլ «էական» կապը հասարակութեան հետ: Այսինքն՝ խաղի մը թատերականութիւնը անոր հասարակացին վրայ բացուելով է որ կը սահմանուի: ուրիշ կը հետեւի, որ նոյն լակ կարգացուելու համար գրուած թատերախաղերը, Օշականի «Պորֆուրները» օրինակ, կրնան բեմադրուիլ, որովհետեւ խաղը իրեն ալ հասարակական է, ո՛չ անհատական կամ անձնական:

Ուրիշ տեղ, նորէն կը գրէ. «Այսօր՝ մեր տարտղումը, զանգուածէ ազդատացումը եւ ընթացիկ կարգ մը ճշգրտներ (գլխաւորաբար սինեման) գրեթէ անկառելի կը դարձնեն մեր ազգային թատերական իմացութիւնը մը գոյութիւնը: Թատրոն մը կը սնանի զանգուածով ու անոր է որ կ'ուղղուի: Պատերազմէն ետք, Պոլսոյ մէջ վաղանցու գործունէութիւն մը անկարող եղաւ թատերական գրականութիւն մը ստեղծելու» (25): Օշականի տողներուն հետեւ որ կ'անդրադառնայ անմիջական թատերական գրականութեան տեւող բացակայութիւնը կապուած է թատրոնի միւս բաղադրիչին՝ զանգուածին: Գոնէ Սփիւռքի մէջ: Ասիկա այսպէս է անշուշտ, որովհետեւ թատրոնի ամբողջական եղբն է որ միշտ ու յարատեւօրէն կը մնայ աննուաճ: Իսկ ինչ որ կ'արգիլէ նուաճումը, ինչ որ կ'արգիլէ որ թատրոնի բոլոր բաղադրիչները միանան նոյն դետին վրայ, ինչպէս կոչել, եթէ ոչ միաւորելի ուժերը խորտակող «աղէտ»:

Անշուշտ 1921-ին ո՛չ այդ տարտղումը, ոչ այդ սիրումը կը յայտնուի իրենց տրական բրտութեամբ եւ «աղէտը» կը թուի կարծէք ոչ այնքան աղիտալի: Թատրոնի տաղանդը կամ պակասը բառալի կ'երեւի: Ասոր համար է որ թատրոնը կը մտածուի միշտ իրեն ստեղծելի կարելիութիւն մը, նպատակ է նաեւ հաւանաբար համեմատական ազատ միջոցաւորը: «Այդ

թուականին Պոլսը կը ստեղծէր իր թատրոնը», ինչ որ այդ ստեղծումին անհատական, ենթակայական երեսը բացայայտօրէն կը ջնջէ: Օշական «յանձնառու» կ'ըլլայ «Նոր խաղը բերել այդ խումբին» կամ «ընդառաջում» մը կը նկատէ զայն «կարեւոր պէտք մը»: Այդ պէտքը հիմա դիտենք ամբողջացման պէտքն է. թատերախաղը իրեն խաղ մը կարելի դարձնող գոյութիւն, պակասօրէն է որ կը տանի իր աւարտուն լիացման: Այդ պէտքը «ազգային» պէտք մըն է, ասիէ անոր կարեւորութիւնն ու մեծութիւնը ի հարկէ եւ «Մեհան»ի Գիւֆէճեանին բառով նման գործի մը ձեռնարկող արուեստագէտներ «մեծ գործաւորներ, ցեղ շինողներ, ազգ ստեղծողներ» կրնան նկատուիլ (26):

Հայ կեանքի պատկերացում

Շատ որոշ եւ շատ դիտակից կերպով է որ Օշականի թատերական արտադրութիւնը, ինչ կ'ըսէ ճիշդ, կը մտնէ հայ ինքնատիպ թատրոնի մը ստեղծումի ծրագրէին մէջ: Նման «գիտութիւն» միշտ ալ զարմանալի եղակով թիւն մը կը մատնէ եւ փաստն է արտակարգ մտքի: Ինչն է սակայն որ թատրոնը կը դարձնէ ինքնատիպ՝ հայ: Հարցումին պատասխանին սովոր ենք շատոնց, մասնաւոր չմտածուած ու ծամուած դադափարներ դրուագելով հայկական ինքնութեան մը շուրջ:

Նախ՝ պատերազմէն վերջ, կը գրէ Օշական, թատրոն յաճախող հասարակութիւնը դադրած է արտօնել մեղմորամներէն եւ նախընտրութիւն մը ցոյց կուտայ դէպի հողերանալի տաղանդ (Հժ 260): Նոյն ատեն եւրոպական նոր խաղերու թարգմանութիւններ ճաշակի փոփոխութիւն մը կը ստեղծեն, մինչ կը փոխուի խաղարկութիւնը (նոյն 261): Կայ վերջին կէտը, որ ըստ իս կը կարծէ ինքնատիպութիւնը սահմանող եղբ. «Հայ կեանքին պատկերացումը, բայց դրածադրուած նոր այս թէքնիքով» (նոյն): «Կեանքը» Օշականի մօտ այնքան ընդհանուր, բազմամակարդակ եւ նոյն ատեն կրկնուող ըմբռնում մըն է, որ յատկա-

Գրեց՝
ԳՐԻԳՈՐ ՊԵՆՏԵԱՆ

նութիւն է փորձել զայն բռնել ու սեղմել քանի մը բառով: Կարգացած էջերու մէջ, իր խօսքը մասնաւորապէս ներկայացուցած առաջին ու միակ թատերախաղին, «Նոր Պատկեր»-ին, Օշական կը գրէ. «Որ առաջին խաղը... կը վստահի դարձեալ իր աստղին... Այդ աստղը կեանքն է: Ըլլալ կեանքին մէջ, կեանքին հետ: Ըսի՛ թէ խաղը կու գայ այդ կեանքէն... խաղը, ուր մեր թատրոնին արտօնած ճարտարաններուն, հետադարձ թիրախներուն, ազդեցող եղբայրներուն փոխարէն կը տիրէր կեանքին կերպարանքը, գրեթէ առանց իրադարձութիւններու... Մարդը հոն կը խօսէին, ինչպէս խօսէին պիտի իրենց խանութներուն, տուններուն մէջ, պարզ, բնական: Օշականին միջամտութիւնը: Ուրիշ բան չէր, եթէ ոչ խնամքով ընտրութիւնը այդ խօսքերուն, որպէսզի առօրեային տափաղուութիւնը խնայուէր բեմին...» (Հժ 263-264): Երջարկէն մեկնելով կարելի է մտածել որ կեանքը կոչուածը ոչ այնքան սովորական առօրեան է, որքան մարդոց կողմէն ապրւածը: Երբ Օշական կը թելադրէ թէ «խաղը կու գայ այդ կեանքէն» անշուշտ ակնարկութիւն մը կ'ընէ թատերախաղերուն յարաբերութեան իր իսկ կողմէն տեսնուած մարդոց, լուսած դէպքերու եւ իրողութիւններուն: Այսպէս է որ «Նոր Պատկեր»-ին եւ «Կեանքային»-ին մեկնաբանող կողմէն արդի յիշատակէ, պատմելով իրական դէպքերը (Հժ 54-55) եւ վերադարձուելով նոյնիսկ առաջին խաղին ներկայ եղած անոր իրեն բնատիպ ծառայած մարդուն հաւաքեցողութիւնը: 1922-ին անոր ներկայացումին եկեր էր ռեպրտիւրը ու գուրու ելեր, առաջակցելով, թէ քանի մը ճշգրտներ անհրաժեշտ էին, որպէսզի խաղը մշակարարութիւն դառնար: Կը գգա՞ր այս արագ ու կարկանդակ պատմութիւն ընդմէջէն մարդոց ողբերգութիւնը: Արուեստին դերը՝ դատական ատենանի մը քար-

ջրանի եւ այդ տարիներու միակ ազատ անձնաւորութիւնը եղած է գրեթէ, միակը որ եղած է ամբողջովին ազատ, իշխանութեան ու դիտութեան խաղերէն կառարկապէս ձերբազատ, Յիշատակներու արգիլեալ երկրին միայն յառած իր հայեացքը: Կարգա՛լ զայն նաեւ իրեն լուսադրին մուտքը էութեան լեզուին մէջ, ներքին շրջում մը պատմող իրեն համարձակ ոստում, եւ լուսադրին ձեւը հետեւաբար՝ հասկնալու որ էութեան լեզուն կրնայ խօսիլ նաեւ «ժամանակ»ին ու «պատմութեան» մասին, որ մեծարեցեան բանաստեղծը բառերու, բնութեան եւ երեւակայական պահերու որսորդը չէ՛:

Արգիլուած երկրէն դէպի երկրի արգիլում անցքը անհրաժեշտ էր սակայն, որպէսզի հասկնանք, թէ ինչ կը կատարուէր շրջումէն «առաջ»: Այս առանցքին շուրջ կը դառնայ Ալիքեանի ամբողջ գործը: 1964-ի թերթուածը ցոյց կու տայ, որ շրջումը մէկէն դէպի միւսը նոր երեւոյթ է՛ր, երբ անոր իսկ յայտնադործութիւնը կ'ընէինք 1991-ին: Շատոնց կատարուած էր այդ թուականին, ու մեր աչքերը միայն չէին տեսած զայն: Բայց տեսած էին հաւանաբար երկրայնութիւնը, խորագրին յատկանիշը այս բանաստեղծին:

Մ. Ն.

(1) «Թուրք Զափաքիական»ը լոյս տեսաւ նախ «Յառաջ - Միտք եւ Արուեստ»ի յերէն, Յունիս 1991-ին: Գրքայով արդարեւ նոյն օրերուն, Գր. Պրոտեմի յաւաքարանով («Կենդանագիր Ա. Ալիքեան»):

(2) Ի չգոյէ յաւելեալ յիշատակութեան՝ տրուած էջադրական նշումները պիտի յղուի «Մարիթ» հատորին:

(3) Մէքքերումը՝ Մոնրէալ լոյս տեսնող «Հորիզոն» քերթի 1990, Յունիս 18-ի համալսում, ուր արտասուած են Ա. Ալիքեանի «ինքնակենսագրական հայանցումներ» գրութեան հատուածներ (այս գրութիւնը լոյս տեսած էր «Ասպարէզ»ի մէջ, 1990, Ապրիլ 5-ին):

(4) «Արեւմադ»ը, տպուած Երեւան 1983-ին, կը պարունակէ մասամբ ուրիշ հատորներու մէջ արդէն իսկ լոյս տեսած երբեքուածներ, եւ ունի ուրեմն հաւաքածոյի հանգումաւ: «Ամառակ որդին» կը գտնուի հոն՝ էջ 37-38:

(5) Առանց կարգին՝ երկու հատորով Շանթի փրանսերէն «Երկեր»ը 1983 - 1985, մէկ հատոր՝ «Ֆրանսական Պոէզիա» 1984, եւ ատկէ առաջ՝ «Մաղկաբաղ փրանսական դասական գրականութեան», 1976 (էջ տարւումն աշխատանք է) կ'ըսէ Ալիքեան այս գրքին մասին, մէկ հատոր՝ Ֆրանսիայի «Զգացական դաստիարակութիւն» (L'éducation sentimentale), երեք նախալեզբու հետ, 1983, երկու հատոր՝ Ռոմէ Մարքէ-ն տիւ Կարի «Թիպոներ» (Les Thibault), 1987-1988:

(6) Որքան մէկ ուրուագիծը միայն պիտի ստիպուի, կեդրոնականով նոր ելած «Մրդ-իբր»-ին վրայ:

(7) Տե՛ս. Հորիզոն քերթին մէջ լոյս տեսած 1990-ի հարցազրույցը:

(8) Անդ:

(9) «Արեւմադ», էջ 122:

(10) «Արեւմադ», էջ 100:

(11) «Արեւմադ», էջ 84:

(12) «Արեւմադ», էջ 54:

74:

(13) «Արեւմադ», էջ 106: «Նժարը», էջ

(14) Պետք է քերեւս յիշեցնել որ փելեշ-նանի «Մեր Գարն» փիւմը կը բեմադրէ ու կը մէքերէ, ի միջի այլոց՝ վալենտինա Թերշեթովային անդրապետային ճախրանքը ու վալենտին փառքը, Ալիքեանի գործին շատ մօտիկ ոգիով մը, շարժադաշտի երեւոյթական եւ հակաեւտոքական միջոցները գործածելով, որոնք բնականաբար՝ էպպէս կը տարբերին գրականութեան միջոցներէն:

(15) «Մարիթ», էջ 63, յապաւում տալով «Յառաջ»ի տարբերակին մէջ:

Կ Ո Ս Տ Ա Ն Զ Ա Ր Ե Ա Ն Ե Դ Ի Շ Է Զ Ա Ր Ե Ն Ց

1968-ին, երբ Կոստան Զարեան դեռ ողջ էր, խաղացի գրաքննադատ Փաօլո Փարաբոլո բաւական «տարօրինակ» հաստատում մը կ'ընէր, պնդելով թէ ան «այսօր աշխարհի մէջ հայ գրականութեան թիւ Մէկը համարուած է, Վարուժանի, Իսահակեանի, Արուսեանի արժանաւոր յաջորդը» (1)։ Տարօրինակ, որովհետեւ օտարոտի կը հնչէր մեծարումի նման խօսք հեղինակի մը հասցէին, որ իր հայրենիքի սրտին մէջ նստած իր իսկ հայրենիքի կողմէ անգիտացումի կ'ենթարկուէր։

Այն աստիճան, որ այդ օրերուն, Եդի-է Զարեանի ծննդեան 70ամեակի յօրեւանէն ծայր առած բոլոր հետաքրքրութեան եւ հետազոտութեան ալիքը չհասաւ Զարեանին զարնուելու. կարեւոր եւ անկարեւոր, Զարեանի բարեկամներու եւ թշնամիներու վկայութիւնները դրի առնուած էին ու դրի առնուեցան, բայց որքան յայտնի է, ոչ ոք դիմած է Զարեանին՝ իր խօսքը արձանագրելու։

Եւ սակայն, Զարեանի եւ Զարեանի յարաբերութեան փաստը «բացայայտուած» է 1920-ական թուականներուն իսկ, քանի որ Զարեանը երեւան կ'իյնէր «Անցորդ» եւ իր ճամբարն էր մէջ։ Հոս պիտի փորձենք համարակալան ակնարկ մը նետել այդ յարաբերութեան վրայ եւ պարզաբանել անկէ բխող տուեալներն ու առանձնապատկերները։

«Անցորդ»-ի առաջին յիշատակումը կարեւոր է, որովհետեւ կը մտնէ հատուածի մը մէջ, ուր Զարեան խորհրդահայ գրականութեան մասին իր մտածումները կը շարադրէ, զայն հակադրելով «Մեհ-հան»-ի շրջանի որոնումներուն. —

«Պոլսից մեկնելու ժամանակ, Օշականը առում էր. —

«Չեմ կարծեր, որ հոն մեր գրականութեան հասկանալի յամենայն դեպ, զեմ, տեւ... գրէ՛, կը մտածենք» (2)։

Յայտնի է, որ Յակոբ Օշականն ալ Հայաստան հրաւիրուած էր, ստանձնելու համար արեւմտահայ գրականութեան զարգացումը, բայց մերժած է։ Ի յետագոյնէ տրուած բացատրութիւնը զարգացել է։ «Օշական չի կրնար հանդուրժել դուրսէն, բռնի, պարտադրի հանդանակները» (3)։ Այս տողերը 1944-ին գրուած են, բոլորովին տարբեր շրջանի մը մէջ, եւ օտարամուտ վարդապետութեան մը պատճառաբանութիւնը խոտոր կը համեմատի Զարեանին ըսուած «մեր գրականութիւնը հասկնալու» դադարաւորին հետ։

«Անցեալ օրը, Մարգար աղայի սրճաբանում, Մոսկուայից նոր եկած փոքրամարմին Զարեանը ոտքերը սեղանի վրայ էր դրել եւ ինձ դիմելով ասում էր՝ Ձեկայի լրտեսների առջեւ. "Դուք հակա-յեղափոխականները"...

Ստիպուած եղայ, շատ խիստ բառերով, իր աւագակարար կամաւորի եւ Դաւիթիկեանի կառավարութեան պաշտօնակցի անցեալը յիշեցնել։ Անմիջապէս մեղմացաւ եւ իմ "Արեւմտեան քաղաք" սկսեց արտասանել։ Վաղո՛ւց մոռացել էի այդ գրուածքը, ինչպէս նաեւ այն "պրոլետարական" բանաստեղծութիւնները, որ դրել էի ուսերէն Ժոնսէի "Ռադուր" ամսագրի մէջ» (4)։

Զարեան Հայաստան ժամանած է 1922 Նոյեմբերին, իսկ Զարեան, մօտ մէկ տարի իրրեւ ուսանող Մոսկուա մնալէ ետք, նոյն տարուան Յունիսին երեւան վերադարձած էր։ «Նոր եկած»-ը հաւանաբար փոխաբերական իմաստ ունի, նշելու համար Զարեանի բերած մոսկովեան նորութիւնները. յիշենք, որ 1922 Յունիս 14-ին, «Արեւիկայի» Հայաստան» օրաթեր-

թին մէջ լոյս կը տեսնէր «Երեքի դեկլարացիան», ու գրական բանավէճի երկար շրջան մը կը բացուէր։

«Աւագակարար»-ը Զարեանի կողմէ ծրի պիտակում մըն էր, քանի որ ինք մտնուէր չէր կամաւորական շարժումի ժամանակ, որուն մասնակիցներէն եղած էր Զարեան. սակայն, 1922 թուականը «մի ժամանակաշրջան է, երբ "մարքսիզմի" շարժումը հազար ֆիլիստերները" ժխտում էին կամաւորական շարժման յառաջդիմական բնոյթը։ Բանաստեղծն ինքն էլ, կարծես, հակուած էր մոլորութիւն համարելու հայրենասիրական իր անկեղծ պոռթկումը» (5)։ Զարեանի համար, Զարեանի այս ակնարկութիւնը աւելի սուր եւ վտանգաւոր էր, քան «Դաւիթիկեանի կառավարութեան պաշտօնեայ»-ի վերադրումը. չմոռնանք, որ «Զարեան - նամէ»-ի առաջին հրատարակութեան մէջ (1922), Նիկոլ Աղբալեանը՝ Զարեանի երեւմտի վերադարձը, յակնէ յանուանէ յիշուած էր, 1932-ին վերածուելու համար «մի լուրջ քննադատ»-ի։ Միւս կողմէ, պէտք է մոռնալ, որ Մայիս-Յունիս 1920-ին բանաստեղծը տնային կալանքի դատապարտուած էր «Երեւան» ըլլալու ամբաստանութեամբ (6)։

Զարեանի «Արեւմտեան քաղաք» գրութեան յիշատակումը եղակի փաստ մըն է. պէտք է մոռնալ, որ 1906 - 1908-ին Զարեան՝ Տիգրան Պաղտասարեան կեղծանունով, Լենինի գործակից եղած է, մինչեւ իսկ Միւնխի մէջ մէկ ու կէս տարի բանտ ձաղկակելու աստիճան (7)։ Մարքսեան ոգեւորութեան այդ շրջանին, Զարեան աշխատակցած է «Լենինի կողմնակիցներ»-ու հրատարակած «Ռադուր» ամսագրին (8), բայց վերոյիշեալ քերթումէն զատ առայժմ ուրիշ բան յայտնի չէ այս մասին։ Արեւելք 1914-ին Դ. Վարուժանի եւ Յ. Ճ. Սիրունի «Նաւասարդ» տարեգիրքին մէջ հրատարակած «Արեւմտեան քաղաք» (9) կապուած է 1906-ի կտորին հետ։ Վերջինս պէտք է նկատուի Զարեանի ցարդ յայտնի տպագրի առաջին գրութիւնը, կանխելով պնդութիւնը հանդէսներու ֆրանսալեզու իր աշխատակցութիւնը։

«1906-ից մինչեւ այսօր ինչպիսի՛ բարդ շրջան անցած ենք. ի՞նչ դէպքերի ակա-նատեսը եղած ենք, ի՞նչ մտածումների եւ ապրումների դաժան վերելք մաղցած ենք, եւ հա՛ա այդքան ճանապարհներից յետոյ, նոյն կոտորած կուժի առջեւ։ Այն տարբերութիւնով միայն, որ այն ժամանակ մեր պրպտումները անհասկնալիք ոգեւորութեան արդիւնք էին, նորութեան ծայրէն, զոհաբերութեան ոգով եւ մեծ երազի հետեւանք, մինչ այսօր՝ կոյր հետեւորդութեան, խորամանկ շահախնդրութեան, հաշուած - ձեւուած արտայայտութիւն։

Կառավարութեան հրամանով եւ կուսակցական որոշումով գրականութիւն են ստեղծում եւ ատրճանակի ուժով բանաստեղծութիւն ստեղծում» (10)։

Հասկնալի է, որ «Մոսկուայից նոր եկած» փոքրամարմին Զարեանը՝ այս մատնանքի լուրջաբան թիրախն է, եւ իր ընդամէջէն՝ 1922-25 թուականներու (ու յետագայ) խորհրդահայ բանաստեղծութիւնը, որ այդ տարիներուն «պրոլետարական յեղափոխութիւն» կը ձգտէր գրականութեան վերածել, խառնելով զանազան «իզմ»-եր եւ առհասարակ մերժելով անցեալը ոչնչացաւ կեցուածքով մը, զոր նոյնիսկ Լենինի ամենագործեղ չկրցաւ անմիջապէս կանգնել. «Բաւական երկար ժամանակ պէտք եղաւ այդ ձախ պատկերացումները ցրելու եւ լե-

նինեան դրոյթները ամբողջովին կենսագործելու» (11)։

Աւելի անդին, Զարեան կը շարունակէ. «Կոմկուսը նոր բանաստեղծական ձեւի հրամաններ է տալիս եւ տաղաչափութեան օրէնքները որոշում։

(...) Պրոլետ - բանաստեղծութիւնը, չտես դաւաճացու նման, արտասահմանից եկած հին շորերի հակերը կողոպտում է եւ ցնցոտիներով դարդաւում։ Մարինետին իր սովորները թողել էր Մոսկուայում։ Մայակովսկին հազել էր եւ վրան բողկ կայրել։ Յոգնել, նետել։ Սմոկինգը ընկել էր հին շորերի հակերի մէջ, եկել Հայաստան եւ հիմա Արուսեան փողոցում ման է գալիս։

Վիճում է, սպառնում։ Սատափէ համբար ձեռքին, կողքից ատրճանակ կախած, թեւերը շարժում է օդի մէջ եւ աշխարհներին ասպարէզ կարդում» (12)։

Ակնարկը աւելի քան թափանցիկ է։ Այդ տարիներուն եւ յետագային, Զարեան Մայակովսկիի հետեւակ մը համարուած է՝ «Մայակովսկու հայերէն թարգ-

Գրեց՝

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՏՔԷՈՍԵԱՆ

մանութիւն» (13)։ Համատարած ժխտումը ընթացիկ երեւոյթ մըն էր, աշխարհին ասպարէզ կարդալը՝ յեղափոխական վիպապաշտութեան առաջնակարգ դրոշմը, իսկ ատրճանակ կրելը՝ «նորածեւութիւն» (14) կամ, աւելի ճիշդ, ուժի եւ իշխանութեան արտայայտութիւն։

«Բաֆֆի վրայ թքում են։ Ահարոնեանի վրայ թքում են։ Տէրեանի վրայ թքում են։

Ու այդ՝ Մոսկուայի «վարպետների» հիւանդոտ բերանից փոխ առած թուքով։ Աղքն իսկ հարազատ չէ։ Ոստն իսկ մեր փողոցից ժողովուած չէ» (15)։

Այդ պահուն դժուար էր տեսնել ասիկա, սակայն Զարեանի՝ պարագային ժխտումը ինքնապատակ չէր եւ նաեւ «մեր փողոցից ժողովուած» մեկնակէտ ունէր. «Երկու աշխարհի սահմանադժուած դաժնութեւն գիտակցութիւնը...

«Եւ ինչքան որ հեռու կը լինի մեր վաղուայ պոեզիայի սցիլլակական բովանդակութիւնը, օրհնեղած կենցաղը լոռեցի Յովհաննէսի, գերեզմանի Աւոյի եւ զանձացի Վահանի պատկերած կենցաղից - այնքան էլ սիրելի ու ընդունելի կը լինեն նրանք, հին աշխարհի քնարերգուները նոր աշխարհի քնարերգուներին» (1923) (16)։

Ի դէպ, կ'արժէ նշել որ, առանց զոյգն հիմնաւորումի, Սուրէն Աղաբաբեան կը պնդէ, որ «Մեհհան»-ի սերունդը «ազգային ոգին» յայտնաբերելու պայմանը «օտար լիցքերի տրեւել» կը սեպէր (17)։ Ինչպէս կը նկատուի, գրական ամէն յեղաշրջումի փորձին «օտար, ոչ-մերազնեայ» պիտակը փակցնելը քննադատութեան մը նախապայմանն է։

Մնաց որ, նոյն 1923-ին Զարեանը պրոլետարական մշակութիւնը ստեղծելու բոլոր վերադրումները կը մերժէր իր «Ի՞նչ պէտք է լինի արդէ հայ բանաստեղծութիւնը» յօդուածով, որ արդիականութեան պահանջի հերթական արտայայտութիւնն էր (18), զաղաւոր մը, զոր Զարեան թաղմիցս չէտած է. —

«Եւ սակայն, գրականութեան, եւ քաղաքակրթութեան հետ կապուած բոլոր հարցերը, այս բողբոջ, հայ ժողովրդի համար, կենաց եւ մահու խնդիր են։

Ինչո՞վ ներկայ ենք։ Ինչո՞վ պիտի ներկայանանք» (19)։

ԲԱՆԱՍՏԵՂԻՄ ԱՒԵՏԻՍ ԶԱՐԶԱՐԵԱՆԸ

«Անցորդ»-ի մէջ, Զարեանի վերաբերող այլ ակնարկութիւն չենք գտնել։ Այս շրջանին կապուած ուրիշ մանրամասնութիւն մը կ'արժէ յիշատակել. 1960-ա-

կան թուականներու սկիզբը, բժիշկ Համբարձում Բեքլիկեան Զարեանին հանդիպած է Օբլէնտի մէջ (Գալիֆոնիա)։ «Երբ բաժնուեցանք, իր դիրքէն («Նաւը լեւան վրայ» - Վ.Մ.) օրինակ մը տուաւ ինծի։ Կողքի ներքնամասը հայ ոգիի մասին իր ըսածը դրի առաւ։ Տուաւ նաեւ Զարեանի բանաստեղծութիւններու հազուադէպ հրատարակութիւն մը, զոր Զարեանը նուիրած էր իրեն» (20)։

Յունիս 1924-ին Զարեան Հայաստանէն կը մեկնի, Սեպտեմբերին Վենետիկ է, իսկ Նոյեմբերին՝ Փարիզ (21)։ Ապրիլ - Մայիս 1925-ին, Զարեան Փարիզ կ'այցելէ, արտասահմանեան իր նշանաւոր ուղեւորութեան ընթացքին։

Եւ Զարեան ու Զարեան թաղմիցս կը հանդիպին։

Այս մասին, Թորոս Թորանեան կը գրէ. —

«Զարեանը նոյնպէս յաճախ կ'այցելէ Զարեաններուն իր Փարիզ գտնուած միջոցին, որոնց հետ պտոյտներու կ'երթայ Վերսալ եւ այլուր։ Այս մասին ակնարկած է Զարեան իր "Արեւմուտ" յուշաշարքին մէջ» (22)։

«Արեւմուտ»-ի մէջ, սակայն, Զարեանի մասին որեւէ ակնարկութիւն չկայ։ Մընաց որ, բացի առաջին՝ «Մէնի սեւ հայելին» խորագրուած դրուէին, որուն ժամանակը կը համաձայնի գրութեան ժամանակին հետ (1928) եւ որ այդ իսկ պատճառով «սխալ սկիզբ» (23) որակելու պատճառ չունինք — որովհետեւ հեղինակի յետահայաց ցատքի մեկնակէտը կը ճշդէ, մնացեալը կապ ունի Զարեանի փարիզեան կրթութեան, պնդական համալսարանական ուսման, Պոլսէն առաջին կարճատեւ անցքին եւ հետո՛ւ Վենետիկի Միլիթարեաններու մօտ անցուցած շրջանին հետ։ Այս բոլորին մէջ, Զարեանի ո՛չ տեղը կայ եւ ոչ ալ առիթ, բացառելով թերեւս առաջին դրուիս հետեւալ ընդհանուր խօսքը. —

«Մոսկուայի, Քիֆիսի, Երեւանի բոլոր կոմիսարները, ամբողջ մտաւորականութիւնը, բանուորների երեք քառորդը եւ գիւղացիների մի մասը սովետական արքայութեան դուքն են անում, վազում, դաւում, բամբասում, մատնում, ա՛յն յոյսով, որ ոտքերը սահմանից դուրս գնեն եւ պատմականորեն չեղմանցները ֆրանկի փոխեն» (24)։

Իրականութեան մէջ, Զարեան Զարեան փարիզեան հանդիպումը կ'արձանագրուի վիպական ձեւով՝ Վահան Իրերեան - Աւետիս Զարաբեան անուններուն տակ, «Բանկոօսը եւ մամուլի ոսկորները»-ի մէջ։

Կ'արժէ նշել, որ Զարաբեան - Զարեանը այս վէպի ամէնէն ուժեղ կերպարներէն մէկն է. աւելին, պիտի համարձակէինք յայտնել, թէ Զարեանի գեղարուեստական արձակի տուած առաջնակարգ կեպարներէն մէկն է։ Հեղինակը, քով-քովի բերելով իրականն ու վիպականը, յաջողած է ապրող դիմանկար մը կերտել, եւ ի յայտ կու գայ, որ Զարեանի հետ անոր մտերմական չփոխած անձը խորունկ կերպով ուսումնասիրելու առիթը տուած է։ Ինչպէս միշտ, երգիծանքն ու հեղինակը չեն պակսիր Զարեանի բնութագրումին մէջ, բայց այս ալ տարր մըն է որ առաւել կենդանութիւն կը հաղորդէ տիպարին։

Որոշ դէպքեր դուտ խճճանք կը թուին ըլլալ, բայց իրականին մէջ այդ չեն։ Օրինակ, երբ Զարաբեան կը զարմանայ, որ Գերանացիները իրան «հասկնալ» իր հայերէնը եւ կը մտածէ Աճառեանին դիմել՝ լեզուաբանական բացատրութիւն մը գտնելու (25), Զարեան կ'ընդհանրացնէ իրական դրուագ մը, որուն արձագանքը Պէտլինէն գիտնէր, Աշոտ Պատմադրեանի յուշերէն (26)։

Միւս կողմէ, Զարեան իրաւացի էր, երբ Զարաբեանի ողբերգական վիճակը այնքան հատուկ եւ չեղտ կը դժէր. — «Նա բնագործ հասկանում էր, որ երկրից դուրս նա կը կորչի քամիին յանձնուած»

Հորացած տերեւի նման, որ երկրի ներքոյ առանց պաշտպանութեան կը խորատու-գրուի բերտ եւ անողոր իրականութեան մոլթ ճահիճի մէջ: Ու միեւնոյն ժամա-նակ նա զիտակցում էր ամէն կողմից նը-րան սպառնացող վտանգը, նախանձը, մրցակցութեան զգուշ ձեւերը (27): 1933-ին, երբ Չարեան այս տողերը կը գրէր, անձամբ տեսած էր Հայաստանի մէջ տիրող միջոցառում եւ այնուհետեւ հետեւ-ւած էր դրական պայքարին, որ ըստ է-ութեան քաղաքական — եւ արդէն իսկ՝ մարտի փրկելու — հակամարտութիւն մը կը սքոզէր: Չարեանի ժամանակակիցնե-րուն յուշերը եւ պաշտօնական փաստա-թուղթերը այդ պայքարի արձագանգնե-րով լեցուն են:

Չարեանը հալածախոտէ կը տառապէր, անապահովութեան տարիներուն իրեւ հետեւանք, բայց դժուար չէ ըմբռնել, որ իր տեսած բոլոր դաւադրութիւնները հը-նարովի չէին:

Չարեանի զիշերային առաջին փոր-ձը, տեսնելով «էս ֆրանսական զինի առ-ուած բանը ինչ ա...» (28), պարտու-թեամբ կը վերջանայ, երբ խոսիւթով կը քննադատ ըմպելարանի սեղանին վրայ:

«Միւս օրը առաւօտ, ժամը հինգին, մի տոմս... — "Հիւանդացայ, մեռնում եմ, հասիր"...» (29): Այս տոմսը, հաւանա-բար, ցարդ անտիպ ու անթուակիր հե-տեւեալ երկտողն է, որը Չարեանը ուղ-ղած է Չարեանին: —

«Կոնստան, Այս ընդէպ, առանց ուշանալու արի մօտ: Շատ վատ եմ: Չուշանա: Իս-կոյն: Կամ Համիլիին ուղարկել: Իսկոյն: Չարեան» (30):

Այս երկտողին մասին կ'արժէ երկու բան նշել: —

ա) Չարեանի ստորագրութեան դիմաց, անձանթ ձեռք մը մատնադրելով աւելցուցած է «1925 Հոռոմ»: Ասիկա սխալ է, որովհե-տեւ այդ թուականին Չարեանի եւ Համ-լիի թումանեանի (Յովհաննէս թուման-եանի որդին, Փարիզի խորհրդային դե-պատաման կցորդ) Հոռոմ ներկայութիւնը ընդունելի չէ:

բ) Տոմսի հասցեատէրն է «Constan[t] Zarian, Hôtel de[s] Balcons»: Ասիկա յայտնապէս Փարիզ է (թերեւ կարելի է իմանալ քաղաքի ո՞ր կողմը, եթէ այդ պանդոկը դեռ գոյութիւն ունի)՝ իրեւ թէ Հոռոմն որոշ Չարեանը Փարիզէն օդ-նովթիւն պիտի չննդէր:

Ինվարիանտութեան թանգարանը տուած ի-րենց այցելութեան ընթացքին, Չարեան-եան կը խօսի Նափոլէոնի ու Գեոքի մա-սին, յետոյ պատմութեան մէջ անհատի դերին մասին իր ոգեւորութիւնը կ'աշ-խատի ծածկել եւ դանդաղեցնել ու կուսակ-ցական զինի փառաբանութեան կ'անցնի: Իրեւեան կը բացատրէ, որ «Չարեանե-նը մեծ պատերազմին Քեոքի խմբում է եղել» (31)՝ սակայն, ասիկա ճիշդ չէ, քանի որ Չարեան մաս կազմած է վեցե-րորդ, այսպէս կոչուած «հնչակեան» դուռնին (32), որ Յունուար 1915-ին ետք Հայկ Բժշկականի (Գայ) հրամանատարու-թեան տակ եղած է:

Չարեանի նուիրուած փարիզեան էջերը աւելի յուշագրական կը թուին ըլլալ քան դուռ վիպական, բայց հոն ար-դէն Չարեան կ'ուրուագծէ կերպարին հիմնական տարրը՝ ողբերգական երկու-ութիւնը, որ պիտի դարձնայ վէպի եր-րորդ մասին մէջ: Չարեանի աչքին, Չարեանը այն տիպարն է, որ պէտք է ուղղափառ համայնավարի դերը ձգէ, սակայն միշտ չի յաջողիր անհրաժեշտ հե-տեւիլ կուսակցական զինին եւ ներքին պայքար մը ունի չորսուելու համար իր խախտում վիճակը (33):

Բայց միեւնոյն ատեն, նիցչէական նը-պատում՝ Չարեան այդ երկուութեան տրամախոհական համադրոյթը (synthèse) կը կատարէ, Չարեանի մօտ դտնելով «ամբողջական անձը», այսինքն, «իրական Հայը»: Յետագայ տողերուն մէջ, ըն-թերցողը պիտի ընդհնարէ նաեւ Չարեան-ցի անձնաւորութեան խորաթափանց բնո-րոշումը: —

«Երբ մեկնեց՝ պարապ եւ տիրութիւն դրացի: Չնայած արտաքին իր ձեւերի բոլոր այլանդակութիւններին, իր ան-ձի արտառոց եւ ծաղրանկարական կող-մերին, նրա մէջ մի ինչ որ ամբողջա-կան զին կար, որ հրապարակէ էր եւ նոյնիսկ մեծղի: Հայ շինականի ոչխարի հոտը եւ հայ երկրի հակասական բնոյ-թը: Լեռան կատարին անցնող զրդալից մրրիկը եւ լեռան ստորոտի մօտ բուսնող թթեւ շուքի տակ պտուկած բանաստեղ-ծական զգայնութիւնը: Կոպիտ հոգը եւ

յանկարծակի բուսած մանրէակները կար-պետը:

Վերջ ի վերջոյ իրական Հայը: Նա, որ իր մարմնի ամէն մի մասով, իր հոգու բոլոր թելերով կապուած է երկրին եւ արի համար արտաքին աշխարհը դոյու-թիւն ունի այնքան, ինչքան նա կարող է համեմատութեան ենթարկուել իր սեփա-կան երկրի հետ: Նա նայում է աշխարհին Հայի աչքերով: Նա իր աչքերը չի փո-խում: Ու Հայաստան է, որովհետեւ նա կայ:

Ու այդ, չնայած իր մտային քառսին, իր վատ մարտած ընկերային եւ քաղաքա-կան վարդապետութեան, իր միջոցաւին իտէպիւն, իր բողբոջման: Նրա ամբող-ջական անձի համար այդ ներքին է եւ նոյնիսկ օգտակար, որովհետեւ նա երբեք չի փոխուի, իր բնոյթին չի դաւանանի: Նա կայ եւ կը մնայ՝ ինչ որ կայ: Նա ին-քը Հայաստանն է եւ իրրեւ այդ՝ տեւա-կան, անմահ: Վտանգը ուրիշ տեղ է: Վը-տանգը այնտեղ է, ուր Հայաստանը վե-րածուած է հետադարձ հայրենասիրու-թեան, օտար շնչով արտասանուած կեղ-ծանոյշ ածականների, դրական եւ քաղա-քական խաբեղալուծեան:

(...) Իրական անհատը միշտ մերժում է այն ամէնը՝ ինչ որ իրենց չէ: Ինչ որ իր ներքին բնոյթը կարող է վտանգել, տարրալուծել: Նրա համար, ինչպէս Չար-չարեանի համար (,) Գերմանացիները հա-յերէն են հասկանում եւ համաշխարհային պրոլետարիատը մաս է կազմում Արտայի կամ Մկրտչի աշխատաւոր մասնա-րի» (34):

Ըստ վէպի երրորդ մասին, Չարեան-եանի հոգեկան երկուութեան վիճակը կը խորանայ արտասահմանեան ուղեւորու-թեան ետք: Կը դատապարտուի դրական ամուսնութեան, հոգեկան խոր ճգնաժամ մը կ'ապրի, ահ ու զոդի մատնելով իր կինը՝ Շուշանիկը, եւ այդ անհասարա-կելի վիճակին մէջ հանդիպելով «կու-լակի աղջիկ» Մաշա Արդինեանին, կը սի-րահարի անոր, կտրուկ մերժումի կ'ար-ժանանայ եւ, ալքով ազդեցութեան տակ (Չարեանը կը բնորոշուի իրեւ խման), երեկոյ մը, թատրոնի մուտքին մօտ երեք կրակոցով թթեւութեան կը վերադառնա: Այնուհետեւ Չարեանը կ'անհետա-նայ դրութեան, որովհետեւ վէպը անա-ւարտ կը մնայ, եւ այդպէսով՝ ոչինչ կ'ի-մանանք անոր յետագայ ճակատագրի մա-սին:

Ինչպէս կարելի է դիտարկ հակնալ, վի-պական հատուածը կ'արձագանգէ Չա-րեանի կողմէ օր. Այվազեանի վրայ կրա-կելուն. «Լինելով անհասարակելի, "խենթ" խառնուածք, որը նրան երբեմն հասցնում էր անսանձ մոլեգնութեան, Չա-րեանը 1926 թ. աշնանը Երեւանի Ատաֆ-եան(Արուսեան) փողոցում, օրը ցերեկով, կատարել էր "հերթական", բայց այս անգամ՝ "ճակատագրական խենթութիւ-նը"՝ ատրճանակից կրակել էր Երեւանի սիրունատես, երեւելի աղջկաներից մէ-կի վրայ, նրան պատճառելով թթեւ վնասուածք» (35): Հետեւանք եղաւ, ինչպէս պիտի գրէր Չարեան ամիսներ ետք, որ նոյն օրը՝ «1926 թ. Սեպտեմբե-րի 5-ի գիշերը, ժամը 12-ին, քրէական բա-ւականին ծանր մի յանցանքի համար ես ձերբակալուեցի եւ տարուեցի Երեւանի միլիցիայում քրէական բաժնի: Ուղիղ մի շաբաթ այդտեղ մնալուց յետոյ, մի քամի ու փոշի երեկոյ, Երեւանի միլի-ցիայետի ուղեկցութեամբ ես տեղափոխու-եցի Ուղիղ Տունը, որը գտնուում է այս-պէս կոչուած "Նոր Կայարան"ի դիմացը, զօրանոցների կողքին» (36):

Չարեանի շարադրանքը «անհասար-ակելի» Չարեանին հաւաքուի կեն-դանագիրը կու տայ: Ան պէտք է անմի-ջական կերպով օգտուած ըլլայ Չարեանի նախնանի թղթակցութեան, զոր ան ըս-տորագրած է Փարիզի «Երեւան» թերթին մէջ 1926-ի վերջեր, Չարեանի դատաւա-րութեան իրրեւ ակնատես, եւ ուր կը տրուի հետեւեալ բանալի՝ նշումը. «Չա-րեանը մանրամասն կը բացատրէ այն ջղա-յին, դրեթէ հիւանդագրին եւ յուսահատա-կան վիճակը, որուն մատնուած է եղեր շարաքննելի ի վեր գիշեր ու ցերեկ դեռա-զրդուած վիճակի մէջ, օրերով տառա-պել է անքնութեան... Իր յայտնութեան համեմատ սիրահարութեան խնդիր չկար, այլ տեսակ մը նոյն զաղափարին յա-ճախումը, որ զինքը մղած է այդ անի-մաստ արարքին զրեթէ անպիտանից վի-ճակի մէջ: Այդ յաճախումը (hantise) արդիւնք էր իր զրգուած վիճակին, իր կարգին պատճառ կը դառնայ զինքը մո-լորեւոր դէպի արարք մը, որը ինքն իսկ կ'որակէ "ի հարկէ, ցաւալի եւ անի-մաստ"» (37): Ինչպէս յայտնի է, Նո-

յեմերին Չարեանը կը դատապարտուի երեք տարուան բանտարկութեան, մէկու մը, որ յաջորդ տարուան Փետրուարին կը վե-րածուի առողջարան տեղափոխումի:

Ամէն պարագայի մէջ, Չարեանի դրի-չին տակ Չարեանը սիրահարութեան եւ մերժումի հետեւանքով կը կատարէ այդ քայլը, դուրսուրած՝ արտասահմանէն վերադարձին ապրած հիստափութեան: Այլ հարց, որ Չարեանը նման կեցուածք ապրած ըլլայ կամ չըլլայ, ըստ յուշա-դիրներու վիպութիւններուն: Երբեք պի-տի չկարենանք լիովին թափանցել Չա-րեանի զաղափարական առեղծուածին եւ, ի վերջոյ, իր կեանքին վերջին երկու տա-նամեակներու հոգեբանութեան դնահա-տումը տարբեր ընթերցումներու եւ ըմ-բռնումներու կարուած պիտի մնայ: Ինչ-պէս այդ նոյն տարիներուն «Տարագրումի Հարց» մշակելու ատեն ըրած էր, Չար-եանը կը փորձէր փաստական մանրամաս-նութիւններուն ընդմէջէն հոգեկան վի-ճակներ պեղել, պահպանելով ազատ մեկնաբանութեան իրաւունքը:

Գալով այդ դրուագին մէջ հանդիպող կարգ մը անուններու, Շուշանիկը, ի հարկէ, Արդինիկ Տէր-Աստուածատրեանն է՝ Չարեանի առաջին կինը, Մամիկոն Սուլթանեանը՝ թերեւ թարգմանիչ ու բառարանագիր Մամիկոն Գեորգեանը, իսկ Չարեանը ժամանակին արհամար-հած Ժենիան, որ կարծես արտասահման մեկնած է, դուցէ Չարեանի երրորդ սի-րոյ՝ Լիւսի Թառայեանի (1927-ին՝ Բաքու) հետաւոր արձագանքն է:

Հետադարձական է ժամանակագրութեան հարցը. ինչպէս ըսինք, դէպքը պատա-հած է 1926-ին: Բայց Չարեան, որ այս բաժնի կը գրէ 1933-ին, խախտում մը կատարած է: —

«Այո՛, վերջ տալ այդ կեանքին: Վեր-ջին ծեսը, մեծ թաղում, ամբողջական դրժներ ի նոր եւ յոյակապ հրատարակու-թիւն: Ինչպէս Մայակովսկին, որին միշտ հետեւել էր: Մնա՛ս բարեւ, Չարեան, մնա՛ս բարեւ» (38):

Ինչպէս ծանօթ է, Մայակովսկի անձ-նասպան եղած է 1930-ին:

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԴՆԵՐ

Չարեանի կապուած եւ ցարդ տպուած յուշագրութիւններուն մէջ Կոստան Չար-եանի անունը բացակայ է: Եղած են արդեօք զիրենք կապող յուշեր, որոնք պաշտօնութեան կամ դրանքնութեան նկատառումով ջնջուած են: Ի՞նչ եղած է Չարեանի վերաբերմամբ Չարեանի հանդէպ:

Այս կէտի շուրջ, 1928-ին գրուած, սա-կայն աւելի քան կէս դար ետք հրատա-րակուած «Կոստան Չարեան» էպիգրամը որոշ արժէք կը ներկայացնէ. —

Երբ խօսում էի մի անգամ քո հետ՝ Ասացիր դու իմ, ով «յայտնի» պոէտ... Գրողը որ կայ՝ պոռնիկ է միայն... Ով որ շատ տուեց՝ կը տրուի նրան: — Եւ դու տրուեցիր, պոռնիկի նման, Քեզ «շատ տուողին»: Բացառանքով է իմ մեծ միայն... — Վա՛յ վերցնողին... (39)

Ծանօթագրութեան մէջ, Անահիտ Չա-րեանը զետեղ կու տայ, որ Չարեանը «նը-կատի ունի այն հանգամանքը, որ Կ. Չար-եանը 1925 թ. տարագրուել էր արտասահ-ման» (40): Ինչպէս վերը ըսինք, Չար-եան Հայաստանէն մեկնած է 1924-ին եւ ո՛չ՝ 1925-ին, բայց մեկնաբանութեան մէջ ասիկա էական չէ: Իականը այն է, որ 1928-ին գրուած այս տողերը չեն կրնար պատճառաբանուիլ երեք տարի ա-ռաջ պատահած դէպքով մը: Մեր կար-ծիքով, թուականը կ'առնուի «Անցոր-դը եւ իր ճամբան» «Հայրենիք» ամ-սագրի մէջ տպագրութեան հետ (Հոկ-տեմբեր 1926 - Փետրուար 1928). շարժա-ոթիքը կամ Չարեանի մասին գրուած տողերն են եւ կամ, ընդհանրապէս, յու-շագրութեան աւարտումը:

Բովանդակութեան հասկնալու համար պէտք է նկատի ունենալ, որ դոնէ մինչ-եւ 1925 թուականի վերջեր, Չարեան լաւ կապի մէջ էր խորհրդահայ վարչա-կարգի եւ մտաւորականներու հետ, ինչ-պէս ցոյց կու տան զանազան փաստա-թուղթեր ու, նաեւ, «Բանկոօսը»՝ հոգ-չէ թէ այլախոհ, բայց ո՛չ՝ անբազմալի: Եւ հաւանաբար «Հայրենիք»ի հետ իր կապի հաստատումը պատճառ եղած է «չատ տուողին» տրուելու ակնարկու-թեան:

Ուշագրութեան արժանի է, որ Չարեան-ցի բոլոր էպիգրամները սկզբնապառե-

րով կամ ոչ-բացայայտ կերպով խորա-գրուած են, իսկ բացառաբար այս մէկը ենթակայի անուն-մականուն կու տայ: Միւս պարագաներուն, Չարեանի չըջա-պատի մարդիկ էին, անշուշտ, իսկ Կոս-տան Չարեանը «զաղափարական թնա-մի» էր: Տարօրքեակ է, որ հրատարակած չըլլայ իր կենդանութեան ժամանակ:

Չարեանը կարգացած է արդեօք «Բան-կոօսը»՝ փաստաբար, սակայն իր հա-կազդեցութեան մասին որեւէ նիւթ չը-կայ: Եւ կասկածէ դուրս է, որ պէտք է ձեռով մը հակադարձած կամ անդադար-ձած ըլլայ: Չարեանի գրութիւնը իր հա-կառակորդներու ձեռքին լաւ խաղաթուղթ մը կրնար ըլլալ: Հնարաւոր է, որ չըջա-նի մամուլին կամ դիւանատուններու մէջ ինչ-ինչ նիւթեր դտնուին:

Չարեանի հետ իր տեսակցութեան ըն-թացքին, 1960-ին, Քեքիկեան ի մաս-նաւորի հետաքրքրուած է «Նաւը լեռան վրայ»ի ծննդոցով: Եւ ստացած է հետեւ-եալ պատասխանը. —

«... Տպագրութիւններու հասունացու-մը ժամանակ կ'առնէ — ըսաւ —: Ասիկէ դատ, շարժառիթի պէտք ունէի: 1936-1937-ի դէպքերը, երբ Սանջեան, Չարեան, Բա-կունց եւ շատ ուրիշներ ետեւ ետեւի կ'անհետանային, զիս յուսահատութեան մէջ թողեցին: Նորէն տեսայ մեր վերջի լայնաբաց ճեղքը:

— Արդեւանի վէրքը — ըսի: — Արտաքին ազգայններու պատճառած վէրքը եւ մենք մեզի պատճառած վէր-քը — ըսաւ» (41):

Քիչ անդին, օրինակ առնելով Չարեան-ցի «Որպէս անհատ փառքի ճամբայ՝ ես իմ Մասիս սա՛րն եմ սիրում» տողը, Չարեան կ'աւելցնէ. «Կարեւորը պայքարն է, եւ դարեւրով մենք աշխատեցանք աւելի ու աւելի բարձր մագլցել, ձեռնարկելով ամենագիտարին ճիշդին՝ անհասա-նելիին հասնելու համար: Փառաւոր տե-սիլ մը հետապնդեցինք — կոչներ դրանք երազ: (...) Դեռ վիրաւոր ենք, սակա-ւին ամբողջացած չենք: Բայց պէտք է վառ պահենք մեր տեսիլը մեր արեան ու երազին մէջ: Առանց դիցապիպերու ու երազներու մարդիկ ի վերջոյ կը մեռնին: Մենք պիտի չմեռնինք որքան ա-տեն որ դիմենք դէպի անհասանելին» (42):

Պուլեմո Այրէս

(1) P. Pardo Un poema contemporaneo armeno e il problema delle culture nazionali «chiuse», «Rassegna Sovietica», Genova-Marzo, 1968, 25.

(2) Կոստան Չարեան, Երկեր, Անթի-լիաս, 1975, 132:

(3) Յակոբ Օշական, Համապատկեր ա-րեւմտահայ գրականութեան, հատոր Ժ, Անթիլիաս, 1982, 311:

(4) Երկեր, 133:

(5) Գառնիկ Ամանեան, Եղիշ Չարեան, Երեւան, 1977, 66-67:

(6) Յիշողութիւններ Եղիշ Չարեանի մասին, Երեւան, 1961, 86:

(7) Տե՛ս Գ. Ղարիբջանեան, Կամո ար-տամանի մէջ (ռուսերէն), Երեւան, 1983, 74-78:

(8) Երկեր, 109:

(9) Կոստան Չարեան, Արեւմտեան քա-ղաք, «Նաւասարդ» տարբերիք, Ա. գիրք, 1914, 132-133:

(10) Երկեր, 133:

(11) Հ. Թաւրազեան, Եղիշ Չարեան, Երեւան, 1987, 282:

(12) Երկեր, 143:

(13) Ամանեան, Նշ. աշխ., 145:

(14) Ըստ Վահագն Յովսէփեանի յուշե-րուն, «Իմ ուշադրութիւնը գրաւեց նրա շալկարի գրպանից դէպի վեր ցցուած "նագանի" սխառմի արթնանակի փողը: Ի դէպ, այն ժամանակ արթնանակի կարելի տողաւ էր» (Յուշեր Եղիշ Չարեանի մա-սին, Երեւան, 1986, 186):

(15) Երկեր, 143:

(16) Նիզիշ Չարեան, Երկերի ժողովա-ծու, հատոր Զ., Երեւան, 1967, 91-92:

(17) Ս. Աղաբաբեան, Հայ սովետական գրականութեան պատմութիւն, հատոր Ա., Երեւան, 1986, 13:

(18) Հմմտ. Գ. Պրլտեան, Չարեան եւ իր հարցումը, «Յառաջ. Միտք եւ Ար-ուեստ», 1987 թվ. 4:

(19) Երկեր, 132:

(20) Hampartoum Keklikian, «The Wound Remains the Wound»: Armenian Writers of Our Time, «Ararat Quarterly», Fall 1973, 8.

(21) Տե՛ս վարդան Մարտիրոսեան, Կոս-տան Չարեանի վերայտնութիւնը, «Բազմ-մովէպ», 1-2, 1991, 277-278:

(22) Թորոս Թորանեան, Կոստան Չար-

ՕՇԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱՓԻՐ

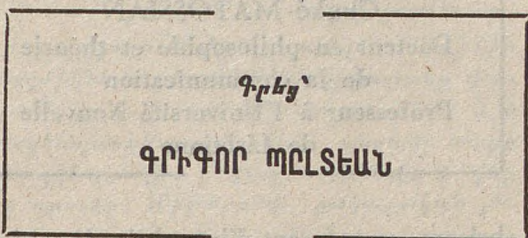
3. "ՊՈԼՍԱԿԱՆ ԲԱՐՔԵՐ"

Պոլսական բարբեր
Երեք թատերախաղերը կը կազմեն պու-
սական եռագրությունը մը: «Կնքահայրը»
և «Աքլորամարտը» յատկանշուած են իրեր
«պոլսական բարբեր», ինչպէս է պարա-
զան միւս, առաջին «Աքլորամարտը»-ին:
Նոր Պսակը» չունի նշումը, սակայն ա-
ռանց դժուարութեան կը մտնէ ընդհա-
նուր մթնոլորտին մէջ:

Բարբեր Օշականի հիմնադրութիւնը մէկն
է անսկզբագիւղէն դործարկուող անոր
քննադատութեան մէջ, եւ յղացք մըն է
որ կարելի չէ ընդլայնել այստեղ (29) -
կըր յիշուած հատուածի մը մէջ անոր
բացայայտումը կը գտնենք, երբ Օշական
կը խօսի «կեանքին կերպարանք»-ին մա-
սին: Օշական յաճախ կը խօսի «բարբի
տախտակներ»է, որոնք «մարդերը դետ-
նին վրայ պահելու» կը ծառայեն (Հժ
112): Բարբեր մէկ կողմէ՝ վէպին, պատ-
մածքին, թատերգութեան անձնաւորու-
թիւնը կը կապէ զայն շրջապատող հասա-
րակութեան, միւս կողմէ՝ միշտ յողնա-
կէ է: Այլ խօսքով՝ բարբեր անհատին հա-
սարակութեան մէջ խորսխող տարրն
է, ուր հասարակութիւն-անհատ կը դառ-
նան ամբողջութիւն: Օրինակ մը. երբ
Օշական կը խօսի «Սոնարհները»-ին մա-
սին, կը գրէ. «Կը հետեւի որ այդ տախ-
տակները չյաւակնին սեւեռել հայ գիւղը
ամբողջութեամբ, ոչ ալ ձգտին անոր ամ-
բողջական հոգեբանութեան...» (նոյն):
Պատմութեան քննարկումն այս պահաւոր չէ հար-
ցը, այլ այն որ բարբի տախտակները ամ-
բողջութեան է որ նկատի ունին, ա-
նոնքով է որ կեանքի ամբողջութիւնը
կրնայ սեւեռուիլ ու գրուիլ իր ժամա-
նակի եւ տեղի կրկնակ հանդամանքնե-
րով: «Պոլսական բարբեր» վերադիւրը
ծրագրային եղբ մը ունի անկասկած, այն
չափով որ թատերախաղերուն մէջ մոտա-
կը գործեն այն ատեն եւ մինչեւ օրս ալ
քնն չհանուած երեւոյթներ ու հարցեր,
որոնց ներկայացումն իսկ դալթալիզու-
թիւն մը կը կազմէ: Անհատական չէ
ուրեմն եթէ ոչ երգիծական առնուազն
պատարական երանգը, քանի որ Պոլիս,
դարասկիզբին ընդլայնուող բարբերը Օ-

շականի բեմին վրայ կը թաւալին պար-
տաւի որոշ գունաւորումով: Անշուշտ
ժամանակին ու տեղին կառնող բարբերու
պատկերացումը արուեստի գործը եր-
բեմն շուտ կը հինցնէ երբ տեղական դոյ-
նը չափազանց զօրաւոր է, չքացնելու աս-
տիճան մասնաւորը զանցող «մարդկա-
յինը»: Հոս է անշուշտ Օշականի թատե-
րական լմբոնումին ամէնէն դժուար ի-
րագործելի եղբը, թերեւս ալ խոցելի կէ-
տը:

Նպատակն չէ պատմել թատերախաղե-
րուն իրադարձութիւնները: Երկուքը «Նոր
Պսակը» եւ «Կնքահայրը» տեղի կ'ու-
նենան Աղէտէն վերջ, իսկ «Աքլորամար-
տը» հաւանաբար 1916-17 թուականնե-
րուն: Երեքին ալ չըջանակը միջին կամ



բարձր դասու Պոլիսն է: Երբորդ թատե-
րախաղը կը դնէ առաջին երկուքէն բոլո-
րովին տարբեր խնդիրներ: Ուստի՝ կ'ա-
ռանձնացնեմ:

«Նոր Պսակը» կը մեկնի Տէր եւ Տիկին
Մարգարեաններու ամուսնալուծութենէ: Իր
ամուսնութենէն որեւէ համ ու հաճոյք չը-
վայած կ'ինը սիրահար մը առած է (Վահ-
րամ), արդէն քանի մը տարիներէ ի վեր,
ինչ որ կ'արձանիկ տալիս: Ապահար-
զանը ձեռք ձգելով ան կը կորսնցնէ նոյն
ատեն իր երեք զաւակները, որոնք Պատ-
րիարքարանի տնօրինութեամբ կը տրուին
իրենց հօր ու հօրաքրոջ խնամքին (Փիշ-
թոֆ): Զաւակներէն մեծը՝ Անտէլ նը-
շանուած է բժիշկ Սարգիսի մը, որուն
զիջաւոր մտահոգութիւնը Մարգարեա-
նէն մեծ գումար մը փրցնելն է, իրեւ
դրամով: Այս դէպքը դուռը կը բա-
նայ «ողբերգութեան», քանի որ ոչ մի-
այն Անտէլի նշանը ետ կը տրուի, այլեւ
երիտաւորդ աղջիկը զոհ կը դառնայ
իր մօր իսկ սիրահարին՝ Վահրամին, որ
ըստ երեւոյթին շատ կապուած է Անտէ-
լին: Ասոր պնդումներուն վրայ երիտա-
ւորդը վիժումի դեղ մը կը բերէ, որուն
արդիւնքը ճակատագրական կ'ըլլայ: Վեր-
ջին պահուն՝ Անտէլ կը պահանջէ որ հա-
յրը կանչուի: Իր մօր եւ հօր բաղրակներուն
մէջ պիտի մեռնի:

«Կնքահայրը» շատ տարօրինակ պատ-
մութիւն մըն է, մասնաւոր Օշականի դրա-
կանութեան խորունկ ձգտումներէն մէ-
կը: Վաթսուրը անցած խալֆա մը, միջ-
նորդի մը շնորհիւ (Տիգրան) կը յաջողի
իրագործել իր երազը. գտնել աղուորիկ
բայց աղքատ այրի մը՝ Եւմոնի, որ պսա-
կել կու տայ պատերազմի ընթացքին թո-
քախտէ վարակուած Գրիգորին. սակայն
պարզ կարգադրութիւն մըն է, քանի որ
Գրիգոր Եւմոնիէ հեւական ամուսինն է,
միայն օրէնքի առջեւ, բուն ամուսինը
Պալֆան է: Այս վերջինը պայման դրած
է որ օրինական ամուսինները պահէն
եւոր երեք զիրար չտեսնեն, իրարու հետ
չխօսին, բնակելով հանդերձ նոյն տան
մէջ: Մայրաքաղաքի հեռաւորութիւն՝ ծա-
րագոյն մօտիկութեան մէջ: Տարօրինակ
կարգադրութեան համաձայն է Գրիգոր,
որովհետեւ ատով կը յաջողի վտանգուած
անողջութիւնը թարմանել, ի հարկէ նոյն
ատեն միւրճուելով արժէքներու անկումին
խորքը: Կացութիւնը կը սկսի խախտիլ
Եւմոնիէ պզտիկ քրոջ՝ Արմինիէի մուտքով,
որ ատն կը դառնայ դպրոցի ընթացքը ա-
ւարտելէ ետք եւ... կը տարուի այդ
«չուր մարդով» որ լուռ ու մունջ, իր լը-
ռութեանը հեռաւորութեամբ հմայող
Գրիգորն է: Պալֆան կաշառքով կը յաշո-
ղի պահ մը Գրիգորը իրեւ խենթ Սուրբ
Փրկիչ տեղաւորել, եւ ասպարէզը ազատ
գտնելով կը փորձէ կնութեան առնել...
Արմինին իսկ, որ դէւերին զոհ մը չէ,
ինչպէս էր Եւմոնիէն: Պալֆային ծրագրե-
րը կը ձախողի սակայն Գրիգորի վերա-
դարձով, Պալֆան սրտի կաթնուածի մը

զոհ կը դառնայ՝ իսկ Գրիգորը քանի մը
ամսուան համար վերստին յիմարանոց կը
մտնէ, բարդութիւններէն ազատելու հա-
մար:

Այս կրկնակ ամփոփումը կը զոհէ շատ
բան, սկսեալ երկրորդական անձնաւոր-
ութիւններէն, որոնք երբեմն աւելի լաւ
զծուած են քան զլիաւորները: Երկու
թատերախաղերուն մէջ ալ ունինք իրար-
մէ բաւական տարբեր տիպարներ, որոնք
քիչ անգամ հանդիպելի են Օշականի վէ-
պերուն մէջ: Նախ՝ կայ իր մաղաղայով
ու դրամապաշտութեամբ տարուած Մար-
գարեանը. ապա՝ քոյրը, Փիշթոֆը, որ
զասական կաղապարով տունը մնացած
աղջիկ մըն է բայց որը բեմի վրայ նոյն-
քան չահեկան տիպար մըն է որքան Տի-
կին Մարգարեանը, որուն միտք տրամը
անկասկած դալթալիզացուցիչ կողմ մը
ունէր ատենին: Երկրորդ թատերախաղին
Պալֆան, եղալի մարդ մըն է, դրամին
ու սեռին, հեշտատիկութեան ու արտին,
դուհուկութեան ու խորամանկութեան մէկ
տարօրինակ խառնուրդը, որուն խուշ
ցանկութիւնները իրենց յաղեցումը կը
գտնեն միջնորդ Սուրբիկի մը, կամակա-
տար բժիշկի մը շնորհիւ, այսինքն՝ մի-
շավայրի մը մէջ, ուր միակ տիրող ար-
ժէքը ամենակարող ոսկին է: Սուրբիկին
ինչպէս բժիշկին հետ հանդիպման տեսա-
րանները կը վարանին ընդմէջ կատա-
կերգութեան եւ ողբերգութեան: Իսկ լեզ-
ուական, ըսել կ'ուզեմ բեմական լեզուի
տեսանկիւնէն դիտած՝ ատենը կրնանք
նկատել Օշականի խաղերուն անվիճելի
յայտութիւնները:

Իրենց անմիջական պատկերացուցածէն
անդին, այս երկերը դարասկիզբի երոպա-
կան որոշ խաղեր (Պալֆայ, Պէնչիլային)
կը յիշենք մասամբ, եւ գերծ չեն իրա-
պաշտութեան «մեղքէն»: Սակայն անոնք
բաւական բացայայտ կերպով կը պեղեն
կիբերը, որ ապագայ «Մնացորդաց»ի
գրողին համար արեւն է եւ սեռը: Օշա-
կան կը գրէ, որ իր թատրոնը երբեք
«պղծութիւն» չէ փառաբանած (Հժ 289),
սակայն ստոյգ է թատերախաղերը հիմ-
նուած են կիրքերու աշխարհին վրայ,
ստոր ալ ամէնէն «վտանգաւոր» կողմե-
րուն, սեռին: Տիկին Մարգարեան, Ան-
տէլ եւ Վահրամ երրորդութիւնը թատ-
րոնի մէջ հանդիպելի եռանկիւն մըն է,
սակայն Օշականի մօտ ասիկա բոլորովին
անսովոր է, քանի որ ճակատումի տեսա-
րանին մէջ, Տիկինը եւ իր նախկին սի-
րահարը կը բացայայտեն կիրքին իսկա-
կան տեղը՝ արեւակցութիւնը, բռնուած
խորհրդանշական մակարդակին: Տիկինը
կ'ըսէ. «Մարդ, չամչցա՞ր, հօրը տեղն
ես... Վահրամ... Այո: Գու վրայէդ: Ինչ-
պէ՞ս կ'ըլլայ: Բայց այդպէս է: Անկա-
չէր ապրել ինծի համար: Իմ աղջիկն էր
դիբէթ ու եւ քեզմէ աւելի հպարտ էի:
Դուն ըսիր որ հօրը տեղն էի: Եւ կ'ըսեմ,
աւելին էի, աւելին... Երեք ամիս առաջ
էր: Դուն Բերա իջած էիր: Դաշնակին
առջեւն էր ու կու լար: Նոր նշան մը ետ
եղած էր: Մօտեցայ հօր մը պէս, մեծ-հօր
մը պէս առի զուլը արեւուն մէջ» (30):
Որոհարդանշական ըսի, որովհետեւ իրողա-
պէս ոչ մէկ արեւան կապ կայ Վահրա-
մին եւ Անտէլին միջեւ, սակայն կիրքը
որ կը բանի մարդուն մէջ արեւակցա-
կան ցանկութիւն մըն է, որ խորհրդանշ-
անը կը ծածկէ, կը քողարկէ պարզապէս
բայց չի փոխեր հիմնովին:

Սեռային ցանկութիւնը սանձարձակ
կերպով կը բանի «Կնքահայր»-ին մէջ,
անշուշտ Պալֆայի անձնաւորութեան ընդ-
մէջէն: Հոս-հոս իր երիտաւորութեան
աւելը պարպած մարդը անկարելի թը-
ւող ի՞նչ հնարամտութեամբ ու դրամին,
ոսկիին հմայով, շնակաւորութեամբ ու
խաբէութեամբ կը պարտադէ իր ցանկու-
թեան օրէնքը: Սատականութիւն, ստոր-
նացնելու կիրք, հաճոյքի պաշտամունք,
դրամով օրէնքները չըջանցնելու յաւակ-
նութիւն եւ կարողութիւն, ահա ի միջի
այլոց տիպարը կազմող դիմեր: Ան ալ
արեւակցութեան բովին մէջն է: Երբ կը
մտադրէ Եւմոնիէն «կնքահայրութիւնը»
ձգել եւ ամուսնանալ ասոր քրոջ հետ,
միջնորդը, Պարոն Տիգրան, որուն գործը
ի դէպ իսկական կաւատի գործ մըն է,
կ'ըսէ. «Էֆէնտիմ, եկեղեցական օրէնքով
կնքահայրը հօրը տեղը կ'անցնի: Անոր
համար օրէնքը կ'արդիւնէ: Հոս ալ, նա-
խորդ թատերգութեան նման, հօր եւ
աղջկայ յարաբերութիւնը դետեղուած է
միայն «նմանութեան», խորհրդանշակա-
նութեան մակարդակին, բայց թէ ինչո՞ւ
խօսակցութիւնը կը դառնի դէպի հիմնա-
կան արգելքի ողբերգութեան, ահա ինչ որ
անհասկնալի կը մնայ եթէ նկատի չառ-
նուի Պալֆային ցանկութիւնը: Օշականի
ներկայացուցած տիպարին համար օ-
րէնքները բոլորն ալ անիմաստ բաներ են,

կայ միայն մարմնի տեղը մը եւ այդ տեղ-
դին զոհացում տալու «հրէշային» մար-
մաջ մը: Անոր առջեւ մարդիկը ոսկիով
զնուող եւ ոսկիով ծախուող առարկաներ
են, գոյութիւն չունին: Անշուշտ միայն
իր նախնականութեանը կիրքով ապրող
տիպար մը ի վերջոյ զուրկ պիտի ըլլար
հանդիսատեսը հետաքրքրելէ, եթէ նոյն
ատեն, խաղի աւարտին, անիկա տեղ մը
աղջնակին առջեւ իր արտածէտ ծերու-
կի մարմնին մէջ իսկապէս յայտնաբե-
րած չըլլար, ինչ որ սիրտ կը կոչէ:
Մարդուկին այս յետին բայց առաջին սէ-
րը Պալֆային տիպարը կը փոխադրէ կա-
տակերգութիւնները լեցնող ծեր-սիրահա-
րի ծիծաղելի մակարդակէն դէպի ողբեր-
գութիւն:

Պալֆային չուրջ թափառող տիպար-
ները շատ աւելի տփոյն, որոշ չափով
conventionnel անձեր են: Մէկ կողմէ՝
կամովին կամ ակամայ զոհերը կան, դը-
րամին առջեւ ձկողները, Պալֆային չա-
հագործողները (Եւմոնի, Գրիգոր):
Միւս կողմէ՝ կայ Տիգրանը, բժիշկը,
Սուրբիկը որոնք Պալֆային ցանկութե-
նէն օգտուողներ են եւ որոնց տիպարնե-
րուն ընդմէջէն «պոլսական բարբերն» են
որ կու գան ի յայտ:

Նշումնի օրերը

«Աքլորամարտը» առաջին անգամ ըլլա-
լով Օշականի արտադրութեան մէջ կը
ներկայացնէ Նշումնի օրերուն Պոլիսը,
երբ Թալաթիկի ոստիկանութիւնը հաւա-
քած ու աքտրած է արդէն մտաւորակա-
նութիւնը եւ անցած է պոլսահայութեան
տնտեսական քայքայումին: Մարաֆեան
էֆէնտի, Մարգարեանին նման, բարձրա-
ցած է ընկերութեան աստիճաններէն, չը-
նորհիւ իր խելքին: Դրամաէր՝ մինչեւ
ողնածուծը, այնքան որ կը դառնայ իր աղ-
ջիկներէն Մարմինէն չէն-ընտրելով դը-
րամով մը տալ, երբ այս մէկը կրնար
ամուսնանալ գերմանացի սպայի մը հետ
որմէ յղի ալ է: Մարաֆեան ոստիկանու-
թեան ցանկի վրայ է: Հոս կը միջամտէ
Սուրբիս աղան, թաղին մուխթարն ու
հանրաժանութ լրտեսը, ոստիկանութեան
գործիքը, որ ամէն խոցմտութենէ դուրի՝
կը կատարէ կրկնակ դերը մէկ կողմէն
Մարաֆեանը չորթելու, միւս կողմէն
թուրք ոստիկանապետ Մէհմետ Եիւ-
րիին կամը կատարելու: Մարաֆեան
չաքստրուելու եւ գլուխը աղաւթելու հա-
մար կը պարտադրուի իր այնքան սիրած
ոսկիներուն մէկ մասը տալու թուրք
ոստիկանութեան: (Թատերակին չեւոր
հոս երգիծականի մօտ է): Ապա՝ կը պար-
տադրուի... իր իսկ կինը դնելու Եիւ-
րիի տրամադրութեան տակ... (հոսկէ կը
սկսի ողբերգութիւնը): Հակառակ ասոր
կը մնայ ճնշումի տակ, Եիւրիի ճիւղա-
նին մէջ. պատրուակը այն է որ իր վաճա-
ռատան աշխատաւորներէն մէկը՝ Վահ-
րամը, կուսակցական մըն է եւ յաջողած է
պահուելով: Մարաֆեանի միւս աղջիկը
Անահիտը կը սիրահարի Վահրամին, զայն
կը փոխադրէ իրենց իսկ տունը: Հոս է
որ մեծահարուստ հայրը նորէն մօրթը
փրկելու համար կը մատնէ տղան ոստի-
կանութեան: Օշական կը թուի թէ վերջ-
նական լուծում մը չէ կրցած գտնել թա-
տերախաղին: Առաջին տարբերակին մէջ,
Անահիտ անձնապաշտութիւն կը գործէ եւ
տան խոհանարանը անոր մարմինը կը բերէ
բեմ, հօր ու մօր առջին: Երկրորդ տա-
րբերակին մէջ, Վահրամի ձերբակալու-
թենէն ետք, Անահիտ կ'երթայ ոստիկա-
նատուն, սիրածը փրկելու համար: Այդ-
տեղ Եիւրիի որպէս փրկագին կը թելադ-
րէ որ աղջիկը մտնէ ետեւի սենեակ...
կերպագոյն ստորնացման մը մղելով զայն,
նոյն ատեն Վահրամը զրկելով կեդրոնա-
կան բանտ: Երկրորդ լուծումը անհամե-
մատ նուազ «թատերական» է քան առաջի-
նը (բաւական մեղադրամաթիք է պէտք
է ըսել չունենէն կախուած աղջկան մը
մարմնին մուտքը բեմ) եւ ըստ իր աւելի
խստօրէն կ'առնչուի թատերախաղի տը-
րամաբանութեան, որուն աստիճանական
զարգացումը կը հետեւի ոչնչացման ծը-
րագրին փուլերուն միջեւ: Անահիտի զո-
հագործում - անկումը: Աղէտէն վերապրի-
լը կրնայ հրաշք ըլլալ բայց թատերա-
խաղի անխափան տրամաբանութեան մէջ
անասելի գերութեան մը յետին արդիւնքը
նաեւ:

Անձնաւորութիւնները խամաճիկներու կը
նմանին դահիճի ձեւերուն մէջ: Բացի
լրտեսէն եւ մանաւանդ վաճառականէն ու-
րուն գահավէժ անկողնու բաւական ու-
սումնասիրուած է, միւսները իրենց խեղ-
ճութեան մէջ ապաստանած միամակար-

- նան (կեանքը եւ գործը), «Նայիրի», 1970
Փետրուար 27, 5,
(23) Հմմտ. 3. Պէրպլեքեան, Կ. Զար-
եան՝ յաւերժական ճամբորդը, «Բագին»,
Մայիս 1980, 35:
(24) Երկեր, 374:
(25) Կոստան Զարեան, Բանկօօպը եւ
մատթի ոսկորները, Անթիլիաս, 1987,
536:
(26) Յուլի, 200:
(27) Բանկօօպը, 539:
(28) Նոյն, 538:
(29) Նոյն, 540:
(30) Դրականութեան եւ Արուստի Պե-
տական թանգարան (Երեւան), Կ. Զար-
եան փնտ, քիւ 82:
(31) Նոյն, 541:
(32) Անանեան, նշ. աշխ., 57:
(33) Տե՛ս Գառ. Կ. Սաաւան, Եղիշէ Զա-
րեանի «Երկիր Նայիրի»-ի մասին, «Յա-
նաք», 1929 Դեկտեմբեր 27 («Բագին»,
Փետրուար 1970, 42-44):
(34) Բանկօօպը, 544-545:
(35) Ապարեան, նշ. աշխ., 299:
(36) Եղիշէ Զարեան, Յիշուածութիւններ
Երեւանի Ուղիղ Տնից, Թիֆլիս, 1927, 7:
(37) Մէքրիբուաճ Ալմաստ Զաքարեա-
նէ (տե՛ս. իր յառաջաբանը՝ Յուլի, 28:
պրագրած ենք վրիպակ մը): Հնարաւոր
է, որ Զարեան նկատի ունեցած ըլլայ «Է-
լեմ Բիւզանդի եւ ուրիշների ամբաստանող
կենցաղային խճճամբներ» (անգլ.) այս
կտր ստուգման կը կարօտի:
(38) Բանկօօպը, 614:
(39) Եղիշէ Զարեան, Անտիպ եւ չհա-
ւաքուած երկեր, Երեւան, 1983, 259:
(40) Նոյն, 607:
(41) Keklikian, op. cit., 7.
(42) Idem, 8.

«ANVERS 93»,

CAPITALE EUROPEENNE DE LA CULTURE :

L'anniversaire de Jordaens et le cabinet de Rubens

Elue Capitale européenne de la culture pour 1993, Anvers, organise, parmi les nombreuses manifestations du programme, la célébration du 400^e anniversaire de la naissance de l'un de ses plus célèbres peintres, Jacob Jordaens.

La grande exposition présentée au Musée Royal des Beaux-Arts se propose de donner une meilleure connaissance de l'œuvre du peintre, d'une part, en présentant des œuvres de techniques différentes (peintures, dessins et de remarquables tapisseries) et, d'autre part, en insérant l'ensemble dans son contexte historique.

Ainsi, parallèlement aux scènes joyeuses de la vie quotidienne auxquelles nous a habitués Jordaens, apparaissent, de façon plus réservée, les préoccupations religieuses du peintre. Discrètement calviniste dans l'atmosphère catholique résultant de la domination espagnole sur la ville au XVI^e, Jordaens peint des scènes protestantes sans manquer pour autant d'accepter les commandes que lui font les autorités ou les familles catholiques. Jordaens a joui d'une longue vie (1593-1678) (il survit à ses contemporains Rubens et Van Dyck qui meurent, respectivement en 1640 et 1641), une vie typiquement bourgeoise, dans laquelle l'horizon se résume aux limites. Ainsi n'a-t-il jamais effectué le voyage d'Italie et s'est-il contenté de quelques déplacements à Bruxelles. Le peintre nous donne l'image de sa confortable vie anversoise dans un autoportrait le représentant aux côtés

de sa femme (la fille de son maître van Noort) et de sa fille Elizabeth (1621, Musée du Prado). Le décor, un jardin avec les symboles de l'amour et de la fidélité représentés par des animaux (le perroquet et le chien) ou des personnages mythologiques (Cupidon), ainsi que les vêtements sombres du couple, contrastant avec les couleurs de la servante, indiquent le bien être équilibré et sans surprise dans lequel travaille l'artiste. Pour Jordaens, la vie équilibrée n'est cependant pas synonyme de monotonie. Le peintre insiste sur les deux aspects de sa personnalité, la face du travail, d'une part, et, d'autre part, la face ludique. L'illustration de cette double composante nous est donnée dans deux autoportraits, l'un d'eux représentant le peintre dans une pose spirituelle, une feuille de papier ou une gravure à la main, et l'autre nous montrant l'artiste avec la physionomie grotesque du joueur de cornemuse, les joues enflées, le visage déformé par le souffle. Ce thème populaire et comique renvoie également à la vanité de la peinture dont le message, en dernière instance, n'est qu'un souffle vide, une « enflure », comme disait Pascal. Nous retrouvons le joueur de cornemuse dans les *Trois musiciens*, tableau qu'Eugénio d'Ors considérait comme le plus moderne du Musée du Prado, plus moderne même que Goya. Moderne au point, affirmait-il, d'être celui qui mérite le moins de se trouver dans le musée; moderne au point de pouvoir être intégré, sans détonner, à toute

exposition officielle présentée dans une capitale européenne ou américaine (*Trois heures au Musée du Prado*).

Le plaisir et la joie de vivre apparaissent également dans de nombreux tableaux représentant des scènes de familles, s'inscrivant dans la tradition flamande qui associait la carrière du peintre à son entourage familial, voyait le succès professionnel et le bien-être familial comme un reflet l'un de l'autre, et considérait enfin l'art comme une production domestique, une industrie familiale. La famille en vient à servir de modèle à plusieurs niveaux. Elle se fait, par exemple, modèle vivant du modèle transcendantal de la Sainte Famille. Par ailleurs, la femme du peintre, en tant que « muse », devient le modèle de nombreux personnages religieux ou mythologiques. Jordaens souligne particulièrement le rôle de la famille dans un tableau (aujourd'hui à St.-Petersbourg) célébrant son entrée à la Guilde de St Luc d'Anvers, en 1615. L'artiste, en s'y représentant entouré des membres de sa famille, montre par conséquent le lien entre la maison et l'atelier, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Svetlana Alpers, le « lien positif et fort entre l'art et la famille » que Rembrandt

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie
de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle
de Lisbonne

brisera, en refusant d'introduire le confort domestique dans ses toiles (*L'atelier de Rembrandt*).

Jacob Jordaens peint ses enfants avec une grande sensibilité, soit pour eux-mêmes, dans des portraits, soit en les incluant dans des scènes religieuses ou mythologiques. Ce sont les épisodes mythologiques qui nous mettent en présence des grasses femmes propres à la peinture flamande et, particulièrement, de celle de Jordaens. S'il est vrai, comme le notait Eugénio d'Ors, que nous passions de la « corpulence héroïque » à l'« obésité bourgeoise », nous nous trouvons également face à une équivalence établie entre la chair et la matière. Jordaens transforme le spectateur en voyeur, principalement dans le tableau contenant la légende de Gyges, où la reine, nue, représentée à l'échelle du réel, regarde effrontément le spectateur en lui présentant son derrière. Par sa dimension et son thème, le tableau questionne l'innocence du regard et les conséquences du voir, le passage du voir au faire, à l'acte. Mais il le fait dans l'esprit de la peinture flamande, c'est-à-dire, avec gaieté. Si l'on ne peut vraiment parler de génie en ce qui concerne Jordaens, l'on peut, en revanche, considérer sa production comme l'un des exemples privilégiés du moment idéal de la peinture flamande, comme l'illustration de ce qu'un Hegel appelait « le dimanche de la vie » : « Le moment idéal réside justement dans cette licence exempte de soucis : c'est le dimanche de la vie, qui nivelle tout et éloigne tout ce qui est mauvais » (*Esthétique*).

Rubens, quant à lui, a toujours fait et fera toujours la gloire d'Anvers. La ville rend hommage à son peintre préféré par une excellente exposition qui se tient dans la maison-atelier du maître, la « Rubenshuis ». Rubens l'a acquise en 1610 et l'a vite transformée en point de référence de la ville, en lieu de rencontre pour les humanistes et les aristocrates de l'époque. Aujourd'hui, les touristes se bousculent dans la demeure labyrinthique aux murs étrangement couverts de cuir et se retrouvent enfin dans le jardin, cherchant le meilleur point de vue pour capturer l'image du monumental portique du patio intérieur. Le portique, que Rubens lui-même aura dessiné, deviendra à la fois un exemplaire de l'architecture baroque, et le parangon architectonique de la ville. C'est sous son influence que se développera le style architectural caractéristique d'Anvers, le style appelé « Pays-Bas espagnols ».

Dans le titre de l'exposition, « Rubens Cantoor », le terme « cantoor » signifie armoire, secrétaire, coffre, lieu où l'on garde les documents importants. Dans un sens

plus large, suivant un processus métonymique, le mot en vient de définir le lieu où se trouve l'armoire, c'est-à-dire ici, le cabinet ou l'atelier de Rubens. L'on pourrait considérer le « Rubens Cantoor » comme une salle semblable à un grand coffre gardant les arcanes de Rubens qui se référait, dans ses lettres, à son « cabinet secret » et avait en outre l'habitude d'établir ses notes suivant un code qu'il avait inventé.

Le « Cantoor » définit aujourd'hui la collection du Cabinet des Estampes de Copenhague qui possède près de 500 dessins, la plupart exécutés par Willem Panneels, un élève de Rubens. L'exposition nous propose ainsi de confronter de façon intéressante les quatre-vingts dessins extraits du « Cantoor » aux dessins originaux de Rubens — ou, à défaut, aux interprétations données par d'autres disciples de l'atelier. Ce processus spéculaire et dialectique — au demeurant en parfait accord avec la vision absymale privilégiée par la mentalité baroque — suit un ordre régi par neuf thèmes (études anatomiques; d'après l'Antique; d'après les maîtres italiens; la maison de Rubens; Vie du Christ; thèmes religieux non bibliques; thèmes mythologiques; allégories; études d'animaux) dont l'anatomie constitue, selon nous, le plus important. Se proposant de représenter la figure humaine en dépassant la copie pour atteindre le mouvement vital, Rubens, à la suite des maîtres italiens, en examine les causes sous la peau. Il ouvre les corps, analyse les tissus musculaire, l'imbrication des os, les réseaux nerveux. A l'instar des peintres de la Renaissance qui accompagnaient l'étude médicale de l'anatomie, Rubens interroge les mécanismes internes des corps pour donner à voir la véritable surface. Nous savons d'ailleurs, par Roger de Piles, que Rubens a non seulement vu mais aussi copié et annoté les dessins anatomiques de Vinci. Toutefois, à la différence du génie toscan qui a toujours cherché l'origine de la vie en accord avec la médecine de Galien et la téléologie aristotélicienne, Rubens ne témoigne d'aucune pratique de la dissection et se satisfait d'une profondeur que l'on pourrait dire superficielle, en ce qu'elle ne va pas au-delà des muscles ou des os. Et, parce que, à la différence de Vinci, Rubens ne s'intéresse pas au lieu de l'origine, il ne dessine aucune anatomie de femme. Celle-ci, « géométriquement imparfaite », est seulement vue comme ensemble paradigmatique de chair (mélange de lait et de sang), c'est-à-dire de matière, de couleur, de surface (superficielle), au contraire de l'homme, structuré, profond. L'art de Rubens démontre ainsi, au fondement de ses choix théorico-pratiques un vieil imaginaire philosophique posant l'analogie secrète entre dessin, structure, homme en opposition à couleur, surface, femme.

Les dessins révèlent combien Rubens observe et reproduit ce qu'il y a de plus mécaniquement vital, de plus organique. Dans l'« anatomibock » élaboré durant son séjour en Italie, de 1600 à 1608, le maître répertorie les réactions du corps, les gestes instinctifs, comme une main qui empoigne ou un ongle à la limite de la griffe. Il semble donc bien que ce soit la médecine de Padoue qu'il faille voir à l'arrière-plan des dessins anatomiques de Rubens et, tout particulièrement, celle de son compatriote Vésale. Aussi, la référence constante au « Torso Belvedere » qui apparaît tant chez le maître que chez son élève Panneels prend-elle une double dimension artistico-scientifique. Si le fragment du célèbre torse a permis à Vésale de cautionner esthétiquement, au livre V de la *Fabrica*, l'acte criminel de l'anatomie en présentant d'emblée le corps comme représentation, ainsi que l'a montré Glenn Harcourt, il permet à Rubens d'inscrire l'art dans l'univers de la science, celui de la médecine et, peut-être aussi, celui de l'astronomie. En manipulant les dessins de torse, Rubens et Panneels nous indiquent qu'il s'agit peut-être de l'une des parties les plus dynamiques du corps. Du moins s'agit-il de la plus apte à se contorsionner et de correspondre, par-là, dans le mouvement même de la torsion, à l'ellipse, ce « gramme mobile », comme dit Severo Sarduy, soit encore, à la forme géométrique typique de la topologie baroque.



դակ տիպարներ են: Անահիտի եւ Վահագնի սերն ալ լաւ կերպով առնչուած չէ եւ կը վնասէ գործողութեան միութեան: Կառուցուածքի այս եւ ուրիշ թերութիւններ կրնային թերեւս զանցուիլ, երբ Օշական երկին յաջողէր տալ իր վերջնական կերպարանքը:

Իականը կը գտնուի ուրիշ տեղ: Նախ կայ գրեթէ ներքէն դիտուած՝ վաւերագրականի մակարդակին հասնող պատկեր մը Պոլսոյ բարձր դասուն, աղէտի օրերուն: Օշական չորս երկար տարիներ փախստական ապրած է Պոլսոյ տուներուն մէջ, Վահագնին նման, եւ ներկայացուցածը սինեմա չի հոտիր: Ո՛չ Օշական, ո՛չ այլ հայ գրողներ յաջողած են ուրիշ տեղ պատկերացնել մեզի այդ դասակարգին աննախընթաց նուաստացումը եւ կամայ թէ ակամայ դորձակցութիւնը դահիճին հետ: Դահիճի ու դոհի բարդ յարաբերութիւններուն քննութեան համար անդուզական են լրտեսն ու վաճառականը, մէկը արդէն դահիճին շնականութիւնը լիովին ստանձնած, միւսը հակասութիւններու բախումին մէջ: Կայ նաեւ թատերախաղին միւս մակարդակը, որ է դահիճին ահարկու եւ անխափան ռազմավարութեան բացայայտումը: Օշականի բեմը Տէր Զօրը չէ բարեբախտաբար, այլ սանկ անկէ մղոններ հեռու գտնուող, զեղատեսիլ ափ մը, ուր «աղէտը» կը զարգանայ ոչ այնքան իրեն ֆիզիքական ոչնչացման հոլովոյթ մը, այլ իրեն հոգեկան ճնշումի ու քայքայման անդամադրելի մեքենայ մը որ կ'անասնացնէ, կը ստրկացնէ, կը պոռնկացնէ, կը ժխտէ այն ինչ որ մարդկային է ու կ'ուզէ մնալ:

Այս երեք թատերախաղերով ի յայտ կու գայ թատերական խօսակցութեան կատարելագոյն տիրապետող Օշական մը: Գիտենք որքան թիչ կը խօսին անոր տիպարները վէպերուն մէջ: Թատրոնը կը բերէ անձնաւորութիւններու բաւական հարուստ թիւ մը, մանաւանդ վարի կարգերէն. խոհարար, միջնորդ, վաճառական կամ խալիֆա, որոնք կը խօսին տար-

բէն կենդանի, ճկուն, համով լեզու մը, բաւական հեռու քնարախաղերու «բանաստեղծական», արարողական բարբառէն, որ միայն ու միայն Օշականի բարբառն է: «Աքլորամարտ»ի խոհարարը, «Կընքահայրը»ի Սուրբիկը, Սալֆան, «Նոր Պատկը»ի Փիշթոֆը ամէնէն առաջ դիժ ու դոյն ու իրականութիւն կը հաղնին իրենց լեզուով, միշտ տարբեր մէկու եւ միւսի բերնին մէջ, միշտ զիրենք նկարագրելի վերածող: Արեւմտահայերէնը երբեք այսքան մօտիկը եղած չէ բեմին, ան որ այնքան հեռու պահեցին մեր գրողները առօրեայէն, բարբառներէն ու փողոցէն: Օշական գիտէր դժուարութիւնը, երբ կը խօսէր թատերադրի իր տաքնապին մասին, գտնելու լեզուն. «Արեւմտահայ աշխարհաբարը երբեք չէր կանչուած իր ծոցէն ծնունդ տրամա մը բեմին վրայ դիմացնելու» (ՀԺ 262):

Մեր «վտիտ» թատերական դրականութեան մէջ, Օշականի այս խաղերը իրենց յարուցած հարցերով, պատկերացուցած վիճակներով շատ աւելի կ'արժեն ջան շատ մը ինքնազիր կամ թարգմանածոյ երկեր որ մեր քանի մը յամառ թատերախաղերը կը ճգնին բեմադրել: Բեմադրութիւնը անկասկած փորձ մըն է որմէ պէտք է անցնին, առանց որ ատոր վճռական ու վերջնական հանդամանք մը վերագրուի: Որովհետեւ երբեմն ամէնէն անբեմադրելի նկատուած երկը կը նուաճուի, երբ խելամիտ բեմադիր ու դերասան զոնէ: Մինչեւ այդ հաղուադէպ պատահութիւնը՝ Օշականի այս թատերախաղերուն ընթերցումը եղակի հաճոյք մըն է, վէպերէն եկող վայելքին ու համին մօտիկ:

Գ. Պ.

(29) Բարբի յղացին համար կը յղեմ ընթերցողը քանի Մ. Նշանանի յօդուածին՝ «Փննդատու-քիւնը եւ սրբագնութեան փորձընկալումը», որ լոյս տեսաւ «Կայք»ի երրորդ հատրիմ մէջ:

(30) «Երբ քատերախաղեր», էջ 202-204:

Histoire d'Arménie

ՀԵՐԿՈՒԱԾ ՀՈՂԸ...

Վերջապէս Մովսէս Խորենացիի Պատմութիւնը Հայոցին մէկ նոր Փրանսերէն թարգմանութիւնը (*) : Նախկին Փրանսերէն թարգմանութիւնը (Լանկուա 1869), զբաղարանական պատկանելի հնութիւն մըն էր, բոլորովին անմատչելի դարձած մասկանացունքներու : Անգլիական ընթերցողը մինչեւ հիմա աւելի թախտատէր էր, տրամադրութեան տակ ունենալով Ռ. Թոմսընի աշխատութիւնը (Հարվարտ 1978) : Ուրեմն՝ Աննի եւ Ժան-Փիէր Մահէի թարգմանութիւնը իսկական բաց մը կը դոյնէ եւ պահանջ մը կը դրժացնէ : Թարգմանիչները իրենց աշխատանքը կը ներկայացնեն իրենց Լանկուայի թարգմանութեան վերափոխութիւնն ու պատշաճեցումը, ինչ որ բոլորովին ճիշդ է, քանի որ խորքին մէջ Լանկուայի խումբին աշխատանքին քիչ բան մնացած է այստեղ : Նախ՝ թարգմանիչները չեն բաւականացած որոշ վերապահներ սրբազրելով, այլեւ մեկնած են հայերէն գիտականօրէն աւելի վստահելի բնագրէն որ դարակիրներն հրատարակէր էին Արեղեան եւ Յարութիւնեան, Թիֆլիս 1913-ին : Անոնք նկատի առած են նաեւ Պատմութիւնը Հայոցին նմանահանուած հրատարակութիւնը (լրացումները՝ Ա.

Թեան հեղինակը բանալէնք կ'ամփոփէ բանասիրութեան թելադրելով աւելի մեծ զուշուիթիւն : «Նախապէս, հակառակ իր բոլոր անաքրոնութիւններուն եւ այնտեղ երեցող պատմական սխալներուն, Պատմութիւնը Հայոցը, հեղինակային արուեստական կառուցուածքէն անդին կը յայտնուի իրեն հայ հնարանութեան եւ հաւաքական յիշողութեան մէջ խորապէս արմատաւորուած էական վիպութիւն մը» : Եւ հետեւին ինչպէս կը տեսնուի ուրիշ տեղէն, ոչ պատմական, թուականային տեղեկութիւններուն մէջ, որքան Խորենացիով խոտացուած ու փրկուած հաւաքական յիշողութեան : Հեղինակը ընդարձակ պարբերութեան մէջ կը քննարկէ երկին «պատմողական կառուցուածքները», երկը ենթարկելով գրութեանական ընթերցումի մը : Խորենացիի պատմողական մեթոտին բացայայտումը հեղինակը կ'առաջնորդէ վերապահ կարգադրութեան որ մօտիկը կը ընէ «Պոթիսեան յարակարծիքին» : Նկատելով որ Պատմութիւնը Հայոց Մեծաց ծննդաբանութիւնը գրելու համար կը յղուի անդադար անյայտ ու բացակայ գիրքերու, Ժ.Փ. Մահէ կը թելադրէ որ պատմութիւնը կը մընայ գիրքերու տեղեկութիւն մէջ, ուստի՝ պատմութիւնը կը դադրի մասամբ պատմական պատում ըլլալէ եւ կը դառնայ վերապահ պատում : Պէտք է ըսել սակայն, որ վերապահ պատում որ կը կադարէ երկը չարգիւրէ որ Մովսէս շատ որոշ տեղեկութիւններ տայ հին Հայաստանի բարբերուն, ընկերութեան եւ հաստատութիւններուն մասին : Այս տեղեկութիւններուն աղբիւրը գլխաւորաբար հայերէնի զրոյցներն ու աւանդութիւններն են, երկին ամէնէն չահեկան եզրերէն մին կազմող : Ուստի՝ երկին ո'չ թէ ժամանակագրական ու զուտ պատմական տեղեկութիւններն են որ այսօր մեղի համար հարուստ առաջիկա տան, այլ այն բոլորը որոնք աւանդական պատմագրութեան կողմէ անտեսուած ու արհամարհուած են :

Վերջին պարբերութեան մը մէջ Ժ.Փ. Մահէ կը խօսի Պատմութեան Հայոցը ոտքի կանգնող «քաղաքական դիտաւորութիւններուն» մասին : Այդ դիտաւորութիւնները նորութիւն մը չեն վազմեր, ծանօթ են շատոնց : Մովսէս իր երկը կը գրէ Բագրատունի Սահակ իշխանի մը խնդրանքով եւ որոշ չափով այդ իշխանական սոսմին դիրքն է որ կը փորձէ վեր հանել : Ներածութեան հեղինակը կը խորհի որ Բագրատունիներու գովքը ընելով Մովսէս կը ձգտի նեցուկ կանգնել անոնց «եթէ ոչ թագաւորական, գոնէ գերիշխանական յաւակնութիւններուն» : Թագաւորական իշխանութեան մը ներքողը կը դառնայ քաղաքական դիրքորոշում մը ի ներպատմութեան Բագրատունեաց նոր փառասիրութիւններուն : Անշուշտ այս դիտողութիւնները բոլորովին անմեղ չեն, քանի որ անոնք կը թելադրեն, որ Խորենացիի երկը գրուած ըլլալու է այն ժամանակաշրջանին (Ը. - Թ. դարեր), երբ Բագրատունիները կը ձգտէին առաջնակարգ տեղ գրաւել, հակառակորդ Մամիկոնեաններէն ձեռքազտելով 774 - 775-ի ապստամբութեան ձախողութեամբ : Այսպէս, Խորենացիի երկը եթէ ոչ նոր իշխանութեան, գոնէ անոր ծրարողութիւն մէկ փուլն կրնայ պատկանել : Բագրատունեաց շատագու՞մ մը Խորենացի : Ասիկա գուցէ երկին գրութեան թուականին հարցը կը լուսարանէր, եթէ նոյն ատեն ուրիշ հարցեր չյարուցանէր իր կարգին : Դժուար է ըսել որ Ժ.Փ. Մահէ նախասիրութիւն մը չունի դէպի այս վարկածը (որ կը բաժնեն Թոմսըն եւ Թումանով), սակայն չէ ալ

Հոկտեմբերի 18-ին, Ժամը 23-30-ն անց աւարտուեց ժողով Փոմփիտու կենտրոնում կազմակերպուած Հայկական Դարժարուեստ վերնագիրն կրող ծրագրերը : Յիշելու համար շարժարուեստ բառի կադմաւորման բուն աղուքը, նախ ինչ պարտական եմ համարում 1928 թուի Յուլիանի փարիզ հրատարակուած մի յօդուածից մի քանի հակիրճ ու կարեւոր մէջբերումներ կատարել :

«Շատ անիմաստ կերպով գործածուած են "չարժանկար" կամ "չարժապատկեր" բառերը : Սինեմայի արուեստը պատկերին մէջ չի կայանար, այլ պատկերներու իրարու մէջ ունեցած ուրիշ համեմատութիւնն է, չարժական համեմատութիւն մը, ուրիշ պէտք է հետեւեցնել չարժարուեստ բառը :

/.../

«Խնչ է չարժարուեստին էութիւնը :

«Շարժարուեստը ունի իրեն յատուկ միջոց լոյսը :

«Լոյսը իր բոլոր խաղերով, երանգներով, ուրիշով, թրթռացումով, այսինքն իր բովանդակ կենդանութեամբը :

«Իսկ մեքենան, այն անմեղ ու հլու առարկան, որ սինեմայի բոլոր հակառակորդներուն հրէշային թշնամին է, ուրիշ բան չէ, եթէ ոչ այն կտոր մը ապակին, ոսպնեակը, որ լոյսի միջոցաւ արտաքին իրերը առնելով, անոնց իւրաքանչիւր հիւլէին մէջ թափանցելով, սելիւլոյիտէ ժապաւնին վրայ կը վերադարձնէ դանոնք այնպէս ինչպէս որ նկարիչը պիտի գետնէր առարկան եւ ներկի (լոյս) ու վրձնի (մեքենայ) միջոցաւ կտաւին պիտի տար :

/.../

«RYTHME (ՉՍՓԱԿԱՆՈՒԹԻՒՆ)

/.../

«Լոյսին հոսանքէն կը ծնի ուրիշը, որ պարի, նկարչութեան, երաժշտութեան, բանաստեղծութեան եւ քանդակագործութեան միացեալ արտայայտութեամբ կը ստեղծէ նիւթը (sujet) :

/.../

«Այդ ուրիշը չարժարուեստին հոգին կը կազմէ :

«Անիշխապէս որ էքրանը կը տիրէ մեր նայուածքին, իրքով կը սկսի ու պարելով մեղ կը տանի իր հետ իր հանգրուանին :

«Կը տեսնուի որ սինեման ամէն բանէ առաջ իրքով է եւ չարժու : Դարբեցուցէ՛ք յանկարծ չարժումը էքրանին վրայ, յուսախար պիտի ըլլաք : Երբ մեռնի իրքով, կը մեռնի նաեւ տպաւորութիւնը, եւ անոր հետ արտայայտութիւնը» (1) :

որդեղրած զայն իրեն վերջնական դըրոյթ : Բարեբախտաբար, պիտի ըսէի : Գանի որ առայժմ քիչ բան գիտեմք իրմբաքական այն աշխատանքէն որ տեղի ունեցած է է. դարուն մեր հին չրջանի պատմիչներու երկերուն վրայ (Կորին, Փարպեցի) եւ որուն հետքերը սակայն կան Աղաթանգեղոսին եւ Բիւզանդարանին վրայ :

Անհունապէս աւելի արդիւնաւէտ է եւ աւելի հեռահայեաց ողեկուումը «միջկըրթանքային մօտեցումին» անհրաժեշտութեան... պայմանաւ որ անոր ալ մտասեւեռուած երկին թուականին որոշումը չըլլայ : Իրաւացիօրէն Ժ.Փ. Մահէ կը մերժէ որ վերլուծումները սահմանափակուին բանասիրութեամբ ու Պատմութեամբ : Ազգագրութիւն, հնաբանութիւն, դադափարարանութեան եւ պատմի ուսումնասիրութիւն, գրականութիւն եւ առասպելաբանութիւն, այսինքն՝ այլազան կրթանքներ անհրաժեշտ են քննելու հա-

ԲԱՑՈՒՄՆ ՈՒ ՓԱԿՈՒՄԸ

Միթար Գոշի առականերից ներշնչւած՝ Լուդմիլա Սահակեանցի հայերէնն ուսերէն խօսուն Երազանի կարճամետրաժ ֆիլմի եւ Աջո Շահաթունու, 1928-ին Սփիւքում իրագործուած Անդրանիկ վերանորոգուած համը օրինակի ցուցադրութեամբ ու տեղում կատարուող երաժշտութեան զուգակցութեամբ, Յունիսի 8-ին բացուած Հայկական Դարժարուեստը փակուեց ուսմանական Le Phalanstère ֆիլմով :

Նախաստեղծ ծրագրերը պիտի փակուէր Ռուբին Մամուլեանի 1937 թուին իրագործուած՝ High, Wide and Handsome (La Furie de l'or noir) ֆիլմով. սակայն նրա հերթը փոխանակուեց Ռուանիայում 1982 թուին նկարահանուած Le Phalanstère-ի հետ : Դա կատարուեց վերջինիս չափազանց երկարատեւ լինելու եւ ծրագրերը վերջնականապէս իր ժամկէտային յայտադրի տակ բերող պատասխանատուի կողմից խնդիրն նախապէս նկատուած չլինելու բերումով :

Le Phalanstère-ը չէր դիտուել ժամանակին, իսկ նրա ճշգրիտ տեղեկութեան մասին նախապէս ստացուած տեղեկու-

Գրեց՝
ԳՐԻԳՈՐ ՊԵԼՏԵԱՆ

Սարգսեանի, Երեւան 1991) ինչպէս նաեւ ընդգրկուողական այն հակադրականութիւնը որ դարձ մը ի վեր Խորենացիի երկը ստեղծած է իր շուրջ : Թարգմանութիւնը ունի մօտաւորապէս հարիւր էջոց ներածութիւն մը, ծանօթագրութեան ընդարձակ բաժին մը, անուանացանկ ու բարձր :

Խորենացիի երկին հանդէպ այսօր դուրսին ունին իրարու երկու հակադիր կեցուածքներ, երկուքն ալ երկին ուսման հեղինակ՝ Մովսէսին ժամանակաշրջանին որոշադրուէն բխող : Խալաթեանցի, Ալիքեանի բայց նաեւ օտար բանասէրներուն մեծ մասին համար՝ Խորենացին յետուկեղարեան հեղինակ մըն է : Երկին ներքին ժամանակագրական սըլախներէն մեկնելով, զայն է. դարէն մինչեւ Թ. դար կը տեղափոխեն, ի վերջոյ գործին ետին զեղծարար մը տեսնելու համար : Ասոր լաւագոյն ուսմանին է Ռ. Թոմսըն : Հակառակորդ կողմը կը կազմեն ընդհանրապէս հայ աւանդութեան պաշտպանները, որոնք երկին անաքրոնութիւնները կը փորձեն հերքել հոն մտցուած յետագայ ընդմիջարկութիւններով : անոնք նոյն ատեն առաջ կը քան գործին մէջ ներկայ տեղեկութիւններ որոնք ոչ միայն հնարովին չեն այլ կը հաստատուին հնարանական պեղումներու արդիւնքներով : Երկու կեցուածքներու հակամարտութիւնը այնքան բուռն է երբեմն որ «գիտութիւնը» դարձած է թատերաբեմ կիրքերու դարձանալի հանդիսաւորումի մը : Խորենացիի երկին ուսումնասիրութիւնը որեւէ բան չահա՞ծ է այս ընդհանրումներէն, չեմ կարծեր : Ի վերջոյ յուսահատական է կարգալ նոյն ու տարբեր դիրքներու տակ յարանոյն փաստերն ու հակափաստերը, տարբեր կերպով չեղուած : Ամուլ բանալէ՛ճ՝ որուն արդիւնքը եղաւ երկին ուսումնասիրութեան իսկական խախտումը : Հոս է կը խորհիմ Ժ.Փ. Մահէի ներածութեան արժանիքներէն մէկը : Ներածու-

Գրեց՝
ԱՐԲԻ ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ

Թիւնները չէին համապատասխանում իրականութեան հետ : Դա պարզուեց միայն այն պահին, երբ ֆիլմն իտալերէն թարգմանութեամբ ու մակագրութեամբ Փարիզ հասաւ ամբան վերջին : Դրանից ամիսներ առաջ՝ արդէն ցրուած էին տրպադրուած յայտադրերը : Պարզ էր, որ այն չէր կարող ցուցադրուել իրեն յատկացուած ժամանակամիջոցում, ֆիլմը դիտելու համար առնուազն երեք երկարատեւ ժամեր էին հարկաւոր : Նման չրատուումը ու ճանապարհուած, տարբեր հարցերի բերումով հարկադրուած «փոփոխութիւններ», արդէն կկրնուէլ էին մի

մար Մովսէսի «սքանչելի պատումը» : Նըման մօտեցում ի գործ գրուելու է մեր բոլոր պատմիչներու երկերուն քննութեան, զանոնք փրկելու այն չորցող հարկէն որ Ժ. դարու Պատմութիւնը դըրաւ անոնց վրայ, պարտադրելով պատմագրութեան կարգադրանքներ :

Պատմութիւնը Հայոցի նոր թարգմանութիւնը ճշգրիտ, հաստատ, հաճելի, արդիական ոճով աշխատութիւն մըն է, որ կը նպաստաւորուի ծանօթ թէ աշխարհաբար թարգմանութիւններու փորձէն, առանց հեռանալու բնագրէն : Իր համադրական նկարագրով, ամբարուած «գիտութեան» ծանօթութեամբ եւ ներկայացումով այս հատորը անկասկած նուաճում մըն է :

(*) Histoire d'Arménie, par Moïse de Khorène, Coll. L'Aube des Peuples, Gallimard 1993.

բազմաթիվներին մէջ թէ անձնանուններին եւ թէ ֆիլմերին վերնագրերին նկատմամբ մասնագիտական մօտեցում ու գրեթէ կերպ է կիրառուել: Տարիներ շարունակ հայկական անձնանուններն, Սփիւքում եւ երկրում, իրենց մի քանի տարբերակներով, գրեթէ կերպով եւ հնչյունաբանութեամբ, կատարելա չփոթ էին ստեղծում շարժարուեստի մարզում լուրջ հետազոտական կամ ճանաչողական աշխատանք տանելու ժամանակ: Անձնանունները, ֆիլմերի վերնագրերն, դրանց արտադրութեան տարեթիվներն եւ այլ մանրամասնություններ, հայկական սկզբնական ունեւայտ բերումով, կարելու էր տեղագրական պատմական ու մշակութային հարցերի լուսաբանման համար: Երբեմն որոշ վերնագիր կամ անհատ, տարիներ անձնաշփոխ էր մնում այդ խառնաշփոթ, անհիմն ու անփոյթ վիճակի բերումով: Այժմ մեծ մասամբ կարգաւորուած այդ վիճակը, կարող է աստիճանաբար՝ միջադպրոցային մասշտաբով եւս, հարթել հայկական շարժարուեստին առնչուող մի շարք կարեւոր հաղորդակցական հարցեր:

Մեծածախ հատորի մէջ խմբագրուած են նաեւ հայկական շարժարուեստին վերաբերող մի քանի յօդուածներ, արխիւային նիւթեր ու տեղեկություններ, որոնք կարող են դալք տարիներում այդ մարզում մասնագէտների, հետազոտողների եւ հետաքրքրուողների համար կարեւոր աղբիւր դառնալ: Սակայն պիտի շնորհակալ ընդհանրապէս, որ երբեմն՝ խմբագրի անուշադրութեան, թերի տեղեկութեան եւ թարգմանութեան բերումով, հէնց այդ նոյն գրքում մուտք են գործել նաեւ մի շարք վրիպակներ. օրինակ՝

էջ 6՝ Համօ Բեկնադարեանի Անահիտ (1947) ֆիլմին վերաբերող լուսանկարը մակագրուած է Դա. Կիւ. Բեկ (1944):

էջ 38՝ Բաղրատ Յովհաննիսեանի Հրե. Բա. ֆիլմը նշուած է իբրեւ իսկ խաղող: Այս ֆիլմը ուսուցիչն իր երկրորդ վերնագրի ձառնով է կարող միայն (համաձայն գրքի էջ 189-ում յիշուածին) ճանաչուել նաեւ իր բուն՝ հայերէն վերնագրով:

էջ 42՝ Ալբերտ Միլտոնի գծանկարները վերագրուել են Ֆրանցիս Միլտոնին:

էջ 67՝ Սուրեն Յամիկեանի ազգանունը ուսուցիչն բնագրից թարգմանուելով, թերի տառադարձութեան բերումով, դարձել է Ամիկեան:

էջ 114՝ Տժմիկ-ի մասին նշումը վերագրուել է Կարիմ ֆիլմին:

էջ 115՝ La Fontaine d'Heghnar-ը նշուել է Le Retour (1973):

Հատորի մէջ չափազանց քմահաճ, անհաստատակիւ ու անտեղի շեշտով է կազմուած Cinéma, culture et société բաժինը (9), ուր politique et société եւ culture սինակները հարկաւոր լրացումներ եւ տեղեկություններ չեն դառնում միեւնոյն բաժնի cinéma սինակին: Նման մի զուգահեռ կազմելու բուն նպատակը պէտք է cinematographique գործուն ու ապրող ջիւղ դարգացնելու մէջ կայանար եւ օգնէր ժողովրդական կենտրոնում ցուցադրուող ծրագրի բովանդակութեան փոխանցմանը: Կազմուածը պարզապէս դանդաղ գրքերից հանուած ու երբեմն անհիմն, անստույգ եւ վիճելի բովանդակութեամբ մի շարքի մի բերում, պատմական եւ ոչ-պատմական նշանակութիւն ունեցող նիւթերի շարան է: 32 էջ դրաւոր այդ զուգահեռն ոչ մի հիմնաւորում չունի, հասարակական, մշակութային եւ պատմական առնչութիւն չունի Հայկական Շարժարուեստ բնորոշման հետ եւ այդ հարցում մնում է միանշանակ ամուլ: Այն ընթերցողին մեր շարժարուեստի էական հարցերի հետ ծանօթացնելու համար, շատ հարուստ աղբիւր էր կարող հանդիսանալ եւ ցաւով պայտէս է:

Երբ հայկական շարժարուեստին առնչուող բարդ հարցերն խաւարի միջից մայր աշխարհ հանելու համար, մի քանի մասնագէտներ տարիներ տընալան աշխատանք են տանում, յոյժ կարեւոր է, որ այդ մարզում պատահական ու անտեղեկ անձինք ազնիւ ու համեստ գրութեան եւ նախկին տարիներում կազմուած, սխալներով լեցուն, որոշ գրքեր չբանան ու դրանք առանց ստուգելու հարաւոր են, քանզի այդպիսով մի քանի մասնագէտների տաանակ դժուարին տարի-

RENCONTRES DE L'ART:

Onze académies d'Europe à Bruxelles

Qu'il ne faut point confondre l'Europe avec l'entité économique-idéologique qu'est la C.E.E., tel semble être, par son titre même, le message que nous lance la grande exposition itinérante organisée par l'Académie de Naples et que présente, après Madrid, l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. L'Europe se trouve ici (à Bruxelles, capitale de la C.E.E.) considérée comme espace géographique au sein duquel l'art évolue, en vivant ou en mourant, dans le lieu même qui l'institue depuis toujours en Europe, l'Académie. Si le terme «Académie» ne manque pas d'évoquer de nos jours le manque de créativité, un style codifié, une atmosphère désuète dans laquelle errent de grands plâtres conformes aux imitations de l'Antique, l'exposition de Bruxelles, pour sa part, nous démontre qu'il n'en est rien et balaie d'emblée la connotation péjorative de l'expression «c'est académique». La centaine d'œuvres, créées par une trentaine de jeunes artistes travaillant dans onze pays, révèle une multiplicité de parcours parmi lesquels peuvent apparaître l'«académisme» au mauvais sens du terme, tout comme des situations nouvelles basées sur des supports traditionnels ou extérieurs au champ des arts plastiques. D'Athènes à Vienne, nous passons par Berlin, Bruxelles, Londres, Madrid, Milan, Munich Moscou, Naples et Paris. Chaque Académie répond ainsi, par son travail, au problème que lui pose la société moderne, problème essentiel qui touche au statut même de l'Académie. Quelle est la place d'une institution où l'on enseigne l'art dès lors qu'il n'y a plus d'art ? Il incombe aux Académies de répondre à ceux qui ont décrété la mort de l'art. Cet événement, s'avère bien plus qu'une exposition, il est un questionnement du sens de l'art dans une société où ne peuvent plus avoir cours les critères esthétiques (beau, sublime, harmonie, idéalisation, spiritualisation) et les critères idéologiques (révolutionnaire, avant-gardiste...). Le fait que l'idéal (au sens esthétique et politique) ne serve désormais plus à cautionner l'œuvre et que l'art contemporain, comme le dénonçait Harold Rosenberg, devienne «entièrement tributaire des mots», implique-t-il nécessairement que tout puisse acquérir le statut d'œuvre d'art ? En problématisant, comme elle l'a toujours fait, le rap-

port de l'art à la société, l'Académie en arrive aujourd'hui à une question cruciale qui dépasse celle de ce rapport, à savoir la question de ce qu'il faut bien appeler «l'essence» de l'art et, par conséquent, du statut même de l'Académie, c'est-à-dire, de sa raison d'être. Les travaux des onze académies se révèlent ainsi comme des discours différents, comme autant de réponses possibles à la mélancolie contemporaine de l'art. A travers les œuvres de ses trois artistes, Athènes travaille la question du lieu originaire, en

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie
de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle
de Lisbonne

se rapportant au mythe, comme le fait Thalia Hiotti, rappelant, par l'agencement des objets du tissage et du filage, le pouvoir du temps sur l'œuvre ou du temps comme œuvre (l'autorité des Muses) et le destin de l'artiste qui telle Arachné se voit dictée, par Athènes, de filer son œuvre, éternellement. C'est le mythe dans l'art, de l'art et du lieu de l'art qu'explorent les artistes grecs, interrogeant ainsi l'espace de l'Académie, dès lors que c'est à Athènes qu'un certain Akademos a engendré, en arpentant un jardin, le lieu «Académie» où Platon et ses disciples dialogueront. La recherche du lieu passe par l'«archê» tant chez Yannis Koutrolis, qui travaille l'archéologie, que chez Paris Haviaras qui recompose, sur le mode de l'archive, une histoire singulière qui ne suit pas l'ordre chronologique mais bien au contraire la logique de la mémoire, avec ses lieux, ses trous, ses sélections analogiques, ses associations illogiques ou analogiques. Surgissent ainsi, selon les villes, selon l'arôme des cafés, des images et des mots que l'artiste retrace et qui seront comme toute œuvre, ainsi que le signalait Nietzsche, la confession de leur auteur. Koutrolis, pour sa part, joue sur les figures de l'ouvert et du clos, du dehors («ex-cavations») et du dedans («cerce») au sein desquelles se rejoue le renversement. L'excavation devient (re)-construction et limite sous forme de muret et le cercle, discontinu contient en lui la clef de son ouverture, une sorte d'atome

Ծանօթագրութիւն

- (1) Զ. Մ. Որբունի «Շարժարուեստը» ՅՈՒՒ, Յուլիս 1928, Փարիզ:
- (2) Տղերիս եղիմակը դիտել է Ծրագրում ցուցադրուած բոլոր ֆիլմերը:
- (3) Տե՛ս. «Խաւարի մէջ դիտուած պատկերներ». ՅԱՌԱՋ, Միտք եւ Արուեստ, 1993 Յունիս 6:
- (4) Պատմականօրէն շփոթ չստեղծելու համար, այստեղ շարժարուեստ քննորոշումը վերապահօրէն չեն օգտագործում:
- (5) Հայերէն բօրիսկը համարում է կորած: Պահուել է միայն ռուսերէն վա. րիանը, որի անխնամ պահուած նեգատիւց, երկրորդական նեգատիւի պատճենահանմամբ տպագրուել է ցուցադրուող օրինակը: Ստոյգ տեղեկութիւնների համաձայն այս ֆիլմից հայերէն պողիտի օրինակներ գոյութիւն ունեն Սփիւքի մի քանի հայաշատ գաղութներում: Դրանք ապագայում կարող են հիմք ծառայել վերանորոգման եւ նոր պատմահանումների համար:
- (6) «Պորտրէթային Արվեստ», 1934, քիւ 10, էջ 25:
- (7) Շոր եւ Շորշոր, Ձարէ, Պէպօ եւ այլն:
- (8) Բացառութեամբ մէկ կամ երկու կարմախտաւորներից:
- (9) Ստորագրուած՝ Claire Mouradian եւ Jean Radvanyi:
- (10) Տե՛ս. LE CINEMA ARMENIEN / Editions du Centre Pompidou, Collection Cinéma/Pluriel 1993, էջ 9:

de bois hérissé de clous. L'idée d'une propagation atomique (ouverture du cercle) se trouve renforcée par le recours aux matériaux vivants (bois, os) ou éminemment culturels (le métal, l'outil, l'âge de fer) de même que par certaines formes, dont les champignons, symboles de vie et de mort, images de la prolifération et du venin. En référence à la force cosmique, Shelley Castel, de Londres, anime ses toiles, grandes et profondes, de formes sphériques comme lieu de naissance (Vénus) et de communication (Sounding spheres).

C'est la prolifération visqueuse que choisit l'Irlandais Declan de l'Académie de Berlin, en élaborant de l'informe qui, par son élan, tend au difforme. Le mélange coloré se tient dans un contour, mais des filaments énergiques de matière, de même que l'aspect brillant de cette dernière qui varie selon la lumière, pousse le contour informe en direction du difforme, de la transmutation. Le travail sur le mouvement apparaît de manière très subtile chez Ulrich Bauss dont les belles sculptures consistent en des tas de sacs de béton. Il pose ou construit la question du retournement de la forme. Ses titres mêmes sont éclairants à cet égard : «I am N° 3», «Me too», «I am small». Je, moi et l'autre se trouvent ainsi réunis dans une logique du tiers inclus qui va caractériser le style paradoxal de ses sculptures. L'artiste parvient d'abord à donner au béton, matériau considéré comme froid, inhumain, laid et triste, une poésie insoupçonnable qui découle des formes arrondies, accueillantes, et du format humain (hauteur, largeur). La texture des sacs reste visible et Bauss a donc recouvert des sacs de béton par leur contenu, coulant la matière dans sa propre matière séparée d'elle-même par l'épaisseur d'une toile, d'un tissu, limite minime, comme celle du miroir, qui suffit à préserver l'étanchéité fragile et vitale, la limite comme fêlure, entre le «I am» et le «me too».

Avec beaucoup de sensibilité et de finesse, Vincent Delpierre, de l'académie de Bruxelles, propose lui aussi un travail de renversement, d'inversion, de paradoxe, créant par l'espace de l'œuvre, la temporalité du vertige. Non pas d'un vertige tragique ou malheureux, mais de l'advenue de petits vertiges qui sont une façon de se perdre dans l'espace du tableau, c'est-à-dire du paysage. On disparaît dans un tableau de Delpierre comme on se perd dans la nature, en s'y évaporant. Il orientalise la vision occidentale en nous présentant des paysages verticaux, incluant de cette manière un déroulement du paysage qui ne correspond plus à l'étendue d'une ligne d'horizon. Refusant l'horizontal, il élimine l'horizon et divise son paysage en trois, comme un déroulement cinématographique, un défilé de séquences. L'inexistence d'un horizon permet à l'espace et au temps de se déployer et de se replier. Aussi assistons-nous à des variations d'échelle qui correspondent aux traces de la mémoire, agrandies, floues, colorées ou grises. Le spectateur se laisse absorber par les vapeurs sombres, aveugler et bruler par l'éclat rouge et solaire, il disparaît sous la «grande fougère».

C'est au contraire le point de fuite dans une mise en abîme que présente Jochen Klein (Munich) qui tente de perturber la position de maîtrise liée à la perspective par le recours aux coulés de la couleur. Optant pour le noir (tout en se référant à Gauguin) Marcello Cinque rapporte le tableau à l'inscription de la mémoire. Il prend le noir comme source en lui associant cette autre forme de miroir secret qu'est le métal. Traitant le tableau comme un tableau noir, l'artiste y inscrit ses repères («ma ville», «moi»), qui émergent comme des traces de pas ou des fils tendus; il sillonne la surface par des incrustations régulières des plis de la mémoire. De la mémoire, Ulla Frantzen (Paris) semble nous dire qu'elle n'advient que par la voie royale découverte par Freud, aussi nous envoie-t-elle nous coucher, avec non pas une image juste mais juste des images, sur ses matelas rayés et fleuris.

L'exposition sera présentée à Athènes en décembre 1993 et à Moscou en mars 1994.

ՓՈՐԹՈՒԳԱԼԱԿԱՆ

ՆԱՄԱԿԱՆ

Առաջին հիմնական

Վերջին անգամ ըլլալով կը գրեմ ձեզի եւ այս նամակի արտայայտութիւններու, գրեւծեմ տարբերութեամբ յոյս ունիմ հասկցնելու իմ վերջնական համոզումս, թէ դուք չէք սիրեր զիս, ուստի ես ալ այլ եւս պէտք չէ սիրեմ ձեզ: Ուրեմն առաջին իսկ պատեհ առիթէն օգտուելով, ձեզի պիտի գրեմ այն, ինչ որ ձեզմէ դեռ կը մնայ քովս: Նամակ գրելու թող չսարսափեցնէ ձեզ. ծրարին վրայ նոյն իսկ ձեր անունը պիտի չդնեմ: Այս բոլոր մանրամասն բաներով զբաղելու դուրծը յանձնարարեցի Տոնա Պրիթէշին, որուն ասկէ ուրիշ գաղտնիքներ ալ վստահելու վարժուած եմ: Ինծի համար անոր հոգատարութիւնները նուազ կասկածելի պիտի ըլլան, քան իմ ինքները: Անշարժեղ բոլոր գործութիւնները ձեռք պիտի առնէ, որպէսզի կարենայ վստահեցնել զիս, թէ դուք ստացած էք նկարն ու ապարանջանները, զորս տուած էիք ինծի: Այսուհանդերձ կ'ուզեմ, որ դիտեալ, թէ քանի մը օրէ ի վեր կարծես կ'այրիմ ու կը յօշոտեմ ձեր սիրոյ այդ երաշխիքները, որոնք այնքա՛ն սիրելի էին ինծի: Բայց ձեզի հանդէպ այնքան տկար եղայ, որ դուք երբեք չէք հաւատար, որ ես նման ծայրայեղութեան մը երթալու ընդունակ կ'ըլլամ, ուստի կ'ուզեմ անոնց մէջ բաժնուելու բոլոր ցաւերը վայելել եւ առնուազն քիչ մը արտնդութիւն պատճառել ձեզի: Կը խոստովանիմ, յամօթ ինձ ու ձեզ, որ ինքզինքս աւելի կապուած գտայ այդ անտիքներուն, քան կը փափաքեմ պատեմ ձեզի եւ զգացի, թէ դարձեալ պէտք ունիմ իմ ամբողջ տրամաբանութեանս անջատուելու համար անոնց ամէն մէկէն, եւ ասիկա այնպիսի ատեն մը, երբ կը խաբէի ես զիս, թէ բնաւ կապուած չեմ ձեզի: Բայց այսքա՛ն պատճառարանութիւններով մարդ կը հասնի իր ուզածին: Այդ առարկաները զիս Տոնա Պրիթէշի տրամադրութեան տակ: Որքա՛ն արտասուք արժեց ինծի այս վճռականութիւնը: Ահազիս յուզումներէ եւ երկընտրանքներէ յետոյ, որոնց անձանօթ էք դուք եւ որոնց մասին, ի հարկէ, հաշիւ պիտի չտամ ձեզի, ես հորդեցողի գինքը, որ երբեք անոնց խօսքը չընէ ինծի եւ չվերադարձնէ, եթէ նոյնիսկ անգամ մըն ալ տեսնուի համար պահանջեմ դանոնք եւ, վերջապէս, առանց ինծի լուր տալու ուղարկէ ձեզի: Իմ սիրոյս ահագնութեան խորունկ համոզումն ունեցայ այն ատեն, երբ ուղեցի ի դուրձ դնել բոլոր հնարաւորութիւններս անկէ բուժուելու համար եւ վախճամ չլանդիքն ձեռնարկել անոր, եթէ կարենայի այսքան դժուարութիւններ եւ տանջալից ապրումներ նախատեսել: Վստահ եմ, որ սիրելով ձեզ, ապեւրախ որ էք, նուազ կը տառապէի, քան ձեզ յաւիտեանս լքելով: Զգացի, թէ դուք իմ տարփանքս պակաս սիրելի էք ինծի, եւ անսովոր ցաւեր ունեցայ անոր դէմ պայքարելու համար, նոյնիսկ երբ ձեր նախատական արարքները ձեր անձը առելի դարձուցին աչքիս:

Իմ սեռիս սովորական հպարտութիւնը երբեք չօգնեց ինծի ձեր դէմ վճիռներ դրացնելու ժամանակ: Աւա՛ղ, ես տարի ձեր արհամարհանքը եւ կը հանդուրժէի ձեր ատելութեան եւ այն ամբողջ նախանձին, զոր ձեր ուրիշ կնոջ մը կապուած ըլլալու կասկածանքը կը յարուցէր մէջս: Ես առնուազն սոսկական կիրքի մը դէմ պիտի պայքարէի, բայց ձեր անտարբերութիւնը անտանելի է ինծի: Զեր բարեկամական ժպիւրհ հաւաստիքներն ու ձեր վերջին նամակի ծիծաղելի սիրալիրութիւնները եկան զիս համոզելու, թէ դուք ստացեր էք իմ գրած բոլոր նամակները, թէ անոնք ոչ մէկ զգացում են առաջացուցած ձեր սրտին մէջ, եւ որ, սակայն, կարողացեր էք դանոնք: Ապերախ, ես տակաւին բաւական խնթի եմ ինքզինքս չկարենալ խաբելու յուսահատութեան մէջ ըլլալով, թէ անոնք չեն հասած ձեր ձեռքը կամ ալ չեն յանձնուած ձեզի: Կ'ստեմ ձեր անկեղծութիւնը: Մի՞թէ երբեւիցէ խղրբեր եմ ձեզ, որ սրտացօրեմ հազորդէք ինծի ճշմարտութիւնը: Ինչո՞ւ ինծի չէիք թողուր տարփանքս: Զեզի կը մնար բնաւ չգրել ինծի. լուսաբանուելու կարիք չունէի: Մի՞թէ բաւականաչափ դժբախտ

չեմ ես, որ չկրցայ ստիպել ձեզ զիս խաբելու դոնէ որոշ ջանք թափել եւ որ հիմա զրկուած եմ ձեզի ներելու վիճակին մէջ գտնուելու կարելիութենէն: Գիտցէ՛ք, ես համոզուած եմ, որ դուք անարժան էք իմ սիրոյս, եւ կը ճանչնամ ձեր բոլոր թերութիւնները: Այսուհանդերձ, եթէ ձեզի համար բնականաբար այսպէս թէ այնպէս արժանի են, որ դէժ դոյզն ուշադրութիւն ցուցարարէք իմ կողմէս հայցուած շնորհի մը հանդէպ, կ'ազնւեմ, այլեւ մի՛ գրէք ինծի եւ օգնեցէք, որ բոլորովին մոռնամ ձեզ: Եթէ նոյնիսկ յոյգնաբոյս վկայէիք, թէ այս նամակը կարդալով քիչ մը ցաւ էք զգացած, դուցէ հաւատայի ձեզի: Եւ նաեւ, թերեւս, ձեր խոստովանութիւնն ու իմ խղրանքիս համաձայնելու ձեր հաճութիւնը սրտմտութիւն եւ զայրոյթ յարուցէին մէջս, եւ այս բոլորը կարենային դարձեալ բոցաւառել զիս: Ուստի, այլեւս մի՛ խառնուէք կեանքիս, որովհետեւ, անտարակոյս, կը խորտակէք բոլոր ծրագրիներս, ինչ ձեռով ալ ուզէք մտնել անոնց մէջ: Երբեք չեմ ուզեր դիտեալ այս նամակին դրժած տպաւորութեան մասին: Մի՛ խռովէք այն խաղաղութիւնը, զոր կը պատրաստեմ ինծի համար: Կը կարծեմ, թէ կրնաք գոհ մընալ այն վիշտերէն, զորս կը պատճառէք ինծի, ինչ ալ ըլլար զիս դժբախտացունելու ի խղիւր ունեցած ձեր դիտաւորութիւնը: Մի՛ խլէք ինձմէ անորոշ վիճակը. ժամանակի ընթացքին յոյս ունիմ հոգեկան անդորրի պէս բանի մը վերածելու զայն: Մօսք կու տամ երբեք չատել ձեզ. ես չամ, չամ կը վախճամ կատաղի զգացումներէն անոր ձեռնարկել յանդգնելու համար: Համոզուած եմ, որ այս երկրին մէջ կրնայի դառնել աւելի հաւատարիմ ու ներկայանալի սիրական մը: Սակայն, աւա՛ղ, ո՞վ պիտի կրնայ սէր ներշնչել ինծի: Ուրիշի մը տարփանքը կը համակէ՞ զիս: Մի՞թէ իմինս կրցած որեւէ ներդրածութիւն ունենալ ձեր վրայ: Մի՞թէ փորձով չեմ գիտեր, թէ կաղնած սիրտ մը բնաւ չի մոռնար այն մարդը, որ առաջինը ճանչցուցած է իրեն յոյսեր, որոնց թէեւ ընդունակ էր, բայց անձնօթ, թէ իր բոլոր զգացումները կապուած են կուտքի մը պատկերին, զոր ինքն է յղացած, թէ իր առաջին տպաւորութիւններն ու առաջին վերքերը ո՛չ կրնան ջնջուիլ, ո՛չ սպիանալ, թէ իրեն օգնութեան փութացող եւ զինք լեցնել ու զոհանքն ջանացող բոլոր կիրքերը իրեն ի դուր կը խոստանան զգայունութիւն մը, զոր այլեւս չի գտներ իր մէջ, թէ առանց հանդիպելու նուազագոյն ցանկութեան իր որոնած բոլոր հաճոյքները կը սատարեն միայն համոզելու գինքը, թէ ոչինչ այնքան սիրելի է իրեն, որքան իր տառապանքներուն յիշատակը: Ինչո՞ւ ինծի զգացնել տուիք անյաւիտեանայն սիրոյ մը անկատարութիւնն ու ստալոյութիւնը եւ այն բոլոր դժբախտութիւնները, որ կատաղի սիրոյ մը կը հետեւին, երբ ան փոխադարձ է: Եւ ինչո՞ւ կոյր համակրանք մը եւ անդորմ ճակատագիր մը սովորաբար կը միանան իրարու մեզ անգ ասհմանելու համար անոնց, որոնք կրնան լոկ ուրիշ մը սիրել:

Եթէ նոյնիսկ նոր կապուածութեան մը մէջ կարենայի որոշ գուարճութիւններ յուսալ եւ երբ հանդիպէի հաւատարիմ մէկու մը, ես այնքա՛ն կը զթամ ինքս իմ վրաս, որ չափազանց մեծ խղճի խայթ պիտի զգայի աշխարհի յետնադոյն մարդը զինքով այն կարկթեան մէջ, որուն մատնեցիք զիս: Եւ թէպէտ պարտաւոր չեմ խնայելու ձեզի, չէի կրնար հաշտուիլ ձեզմէ այնքա՛ն անդթօրէն վրէժխղիւր ըլլալու մտքին հետ, եթէ նոյն իսկ ինձմէ կախում ունենար այդ հատուցումը շնորհի փոփոխութեան մը, զոր չեմ նախատեսեր հիմա:

Այս բոլորէս արդարաւորաբար կը փրկուեմ ձեզի համար եւ հիանալի կը հասկընամ, թէ սովորաբար միանձնուհիները այնքան ալ հրապուրիչ չեն: Բայց եւ այնպէս, եթէ տղամարդիկ ողջամիտ ըլլային իրենց ընտրութեան մէջ, աւելի շուտ պէտք է միանձնուհիները սիրէին, քան միւս կիները. ոչինչ կ'արգիլէ միանձնուհիները անընդհատ մտածելու ի-

րենց տարփանքին, եւ անոնց ուշադրութիւնը բնաւ չի չեղիր այն հազար ու մէկ մանրուքներէն, որոնք կը գուարճացնեն ու կը զբաղեցնեն աշխարհիկ կիները: Ըստ իս, այնքան ալ հաճելի չէ տեսնել սիրած կինը շարունակ հաղաբաւոր սնտիքներով մտացիր: Պէտք է տարրական նրբազգացողութենէ զուրկ ըլլալ հանդուրժելու համար, առանց յուսահատութեան մտանուելու, այն անվերջ խոսակցութիւններուն, զորս անոնք կը վարեն հաւաքովիներու, պաճուճանքներու եւ պրտոյաներու մասին: Մարդ անդադար նորանոր նախանձներու սպառնալիքին տակ է. անոնց դիրքը ուշադրութեան, զուարճախոսութիւններու եւ զրոյցներու կը պարտաւորեցնէ զիրենք: Ո՞վ կրնայ երաշխաւորել, թէ անոնք որեւէ հաճոյք չեն զգար այդ բոլոր պատահութիւններէն եւ որ միշտ ծայրայեղ պոփանքով ու առանց դոյզն դոճուակութեան կը հանդուրժեն իրենց ամուսիններուն: Ահ, անոնք որքան քիչ պէտք է վստահին սիրականի մը, որ ճշդորէն հաշիւ չի պահանջիր այս բոլորի մասին, որ դիւրութեամբ եւ առանց մտահոգութեան կը հաւատայ իրենց ըսածին եւ որ մեծ անվերջովութեամբ ու անփութութեամբ կը կատարէ իր վրայ դրուած այս բոլոր պարտականութիւնները: Բայց ես բնաւ չեմ յաւակնիր ծանրակշիռ պատճառաւորութիւններով ապացուցել ձեզի, թէ դուք պէտք է սիրէիք զիս: Ասոնք չափազանց ողբալի միջոցներ են. ես չամ աւելի լաւեցի ի դուրձ գրի առանց յաջողութեան յանդէպ: Հիանալի գիտեմ իմ ճակատագիրս, որպէսզի յաթհաբել ջանամ զայն. ամբողջ կեանքիս մէջ դժբախտ պիտի ըլլամ: Սմէն օր ձեզ տեսնելով մի՞թէ դժբախտ չէի: Սարսափէի կը մեռնէի, թէ հաւատարիմ չէք ըլլար ինծի: Կ'ուզէի ձեզ տեսնել ամէն վայրկեան, եւ անկարելի էր այդ: Վտանգը, որուն կ'ընդառաջէիք մտնելով այս մենարանը, կը խռովէր զիս: Զէի ապրեր, երբ բանակի հետ կ'ըլլայիք: Յուսահատութեան էի մատուցած աւելի գեղեցիկ եւ ձեզի աւելի արժանի չըլլալու համար: Համեստ դիրքէս կը տրտնջայի եւ յաճախ կը խորհէի, թէ այն կապուածութիւնը, զոր ինծի հանդէպ ունենալ կը ձեւացունէիք, կրնայ որեւէ վնաս հասցնել ձեզի: Ի նծի կը թուէր, թէ պէտք եղած չափով չեմ սիրեր ձեզ: Ազգայնանքիս զարկովէն կը վախնայի ձեզի դէմ եւ, վերջ ի վերջոյ, նոյնքան խղճալի վիճակի մէջ էի, ինչքան հիմա: Եթէ Փորթուգալէն բացակայէին ի վեր որոշ վկայութիւններ տայիք ինծի ձեր սիրոյ մասին, անշուշտ ջանք ու ճիգ չէի խնայեր այս վիճակէն դուրս գալու համար եւ կը ծպտուէի երթալ ձեզ դռներու նըպատակով: Սակայն, աւա՛ղ, ինչ կ'ըլլայի եւս, եթէ Ֆրանսա հասնելէս յետոյ անտեսէիք զիս: Ի՞նչ զայթաղութիւն: Ի՞նչ մոլորութիւն: Ի՞նչ մեծ ամօթ ընտանիքիս համար, որ ձեզ սիրելէ դադրելէս ասդին այնքա՛ն թանկագին է ինծի: Ինչպէս կը տեսնէք, պարարելութեամբ կը հասկնամ, թէ հնարաւոր էր, որ չատ աւելի ողբալի դառնայի, քան ե՛մ հիմա եւ առնուազն կեանքիս մէջ առաջին անգամ ըլլալով տրամաբանօրէն կը խօսիմ ձեզի հետ: Թէ իմ չափաւարութիւնս հաճելի պիտի ըլլայ ձեզի, եւ թէ դուք դոճ պիտի մնաք ինձմէ՛ չեմ ուզեր դիտեալ: Ես արդէն խղիւրած մեծ ձեզ այլեւս չգրել ինծի եւ հաճ դարձեալ կը պաղպղակել երկուքը, զոր դուք զարծ էք ինծի, եւ աւելի յաճախ պիտի կարդամ զանոնք, քան առաջինները, որպէսզի այլեւս չէի նամ նախկին տկարութիւններուս մէջ: Ահ, ինչ չարժեք ինծի այս տկարութիւններէն բաժնուիլը, եւ որքա՛ն երջանիկ կ'ըլլայի, եթէ թոյլ տայիք, որ յաւիտեանս սիրելի ձեզ: Ես խորապէս կը վերտակցիմ, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասնիմ քայլի պիտի դիմեմ ինքզինքիս դէմ, զոր դուք պիտի իմանաք առանց մեծ տհաճութեան ու սրտի ցաւի: Բայց այլեւս ոչինչ կ'ուզեմ ձեզմէ. խնթի մըն եմ, որ նոյն բաները հազար անգամ կրկնելու սովորուած եմ իմանալու համար, որ դեռ քիչ մը շատ եմ զբաղած իմ մեղադրանքներովս եւ ձեր անհատաւորութեամբ, սակայն յիշեցէք, որ ես ինծի խոստացած եմ աւելի խաղաղուշտ դրութիւն մը եւ որ պիտի հասնիմ անոր կամ ալ ամենայնուս հասն